

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III



TESIS DOCTORAL

La autobiografía en la fotografía contemporánea

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana Jiménez Revuelta

Directoras

Mercedes López Suárez
María Victoria Legido García

Madrid, 2013



La Autobiografía

EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Ana Jiménez Revuelta

Tesis doctoral dirigida por las doctoras Mercedes López Suárez y María Victoria Legido García.
Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. UCM. Madrid. 2013.

La Autobiografía

EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Ana Jiménez Revuelta

Tesis doctoral dirigida por las doctoras Mercedes López Suárez y María Victoria Legido García.
Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información. UCM. Madrid. 2013.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha llevado a término gracias a las dos directoras María Victoria Legido y Mercedes López Suárez, que me han inspirado, formado y orientado su ejecución, sin cuya ayuda y guía no habría tenido lugar esta tesis.

Asimismo quiero destacar la ayuda de Pedro Vicente por facilitarme mi estancia en Inglaterra en 2011; a Terry Dennet por abrirme las puertas de su estudio en Londres e inspirarme con las historias, documentos y recuerdos de su trabajo junto a la fotógrafa Jo Spence; a John Foster por acogerme como profesora invitada en su universidad (Media University of Bournemouth, Reino Unido) y por abrirme las puertas de su hogar junto con su familia; a la fotógrafa Anna Fox por compartir sus proyectos y conocimientos durante los tres meses que guió mi investigación en su facultad (University for Creative Arts Farnham, Inglaterra); a Maria Antonella Pellizari por revisar y complementar mi proceso de investigación, durante mi estancia en CUNY (City University of New York, EEUU).

Subrayo la atención, la inspiración y el apoyo incondicional de Toya Legido quien, junto a Tomás Zarza, han sido un referente maravilloso de la fusión entre arte, vida e investigación, tanto a nivel profesional como personal. También a mi director del DEA, Luis Castelo, por haberme iniciado en la investigación y por haber seguido apoyándome durante los últimos diez años.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han acompañado, soportado y animado, especialmente a mi madre Begoña Revuelta. También a mis niñas (Gra, b. Dimi, Silvi, V, Ele y Yai) y al resto de mi familia y amigos que me han apoyado incondicionalmente. También, a mis compañeras de aventura doctoral, Tania Castellano, Graciela García y Beatriz Cámara, que me han acompañado en este viaje.

ÍNDICE

RESUMEN	
SUMMARY	
MOTIVACIÓN Y PLANTEAMIENTO	
OBJETIVOS	
HIPÓTESIS	
METODOLOGÍA	
ESTRUCTURA	
MARCO TEÓRICO: Acotación del objeto de estudio	
1. Como categoría estética	
2. Como tema de investigación	
3. Como categoría artística	
4. Como intimidad	
5. Como estrategia a través de la exhibición y el diálogo artístico	
<u>1.DEFINICIÓN DE AUTOBIOGRAFÍA</u>	
INTRODUCCIÓN: Definición de autobiografía	
1.1. Teorías sobre autobiografía	
Bios	
Autos	
Graphé	
1.2. De la autobiografía a la autoficción	
INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: La autobiografía en la fotografía	
<u>2.FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICA</u>	
INTRODUCCIÓN: La falacia de la fotografía como documento vital	
2.1. Del <i>instante decisivo</i> al <i>photostory</i>	
2.2. El reportaje personal, cotidiano y doméstico	
Reportaje de amigos	
Reportaje familiar	
Reportaje sexual	
INTERACCIÓN FOTO-LITERARIA: Diarios íntimos, banales y decadentes	

3. ARCHIVOS DE LA VIDA COTIDIANA	.171
INTRODUCCIÓN: Memento mori. El recuerdo a través de los objetos y los espacios	. 173
3.1. Objetos cotidianos y artísticos	.179
Inventarios, colecciones y series	.189
3.2. Del espacio privado al espacio público: Un cuarto propio	. 199
Del paisaje interior al natural: Camas y cumbres borrascosas	. 203
INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: Diarios, confesiones y obsesiones	. 215
4. MEMORIA Y FOTOGRAFÍA ENCONTRADA	. 229
INTRODUCCIÓN: La reconstrucción de la historia a través de la fotografía encontrada	231
4.1. La identidad individual a partir de la historia familiar	. 235
La mirada familiar: sagas, romances y retratos	.245
4.2. La reconstrucción de la historia a través de la mirada personal	. 251
El retrato anónimo en los memoriales	. 257
INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: La postmemoria	. 269
5. AUTOFICCIÓN	. 279
INTRODUCCIÓN: La construcción de la identidad a través del otro	. 281
5.1. Alteridad: personajes, álter egos, máscaras y autorretratos	. 289
Puesta en escena y fototosecuencia de ficción	.299
5.2. Dualidad: vida y obra compartida	. 309
Parejas sentimentales y artísticas	. 313
INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: Odio y amor en la autobiografía	. 319
6. FOTOTERAPIA	. 329
INTRODUCCIÓN: Historial clínico de la salud personal y social	. 331
6.1. La fotobiografía y el autorretrato como método de análisis psicológico	. 341
6.2. La enfermedad del arte: ceguera y amnesia	. 355
INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: De la enfermedad a la muerte de la autobiografía	.361
EPÍLOGO	.383
CONCLUSIONES	.403
CONCLUSIONS	. 409
BIBLIOGRAFÍA	. 413

RESUMEN

El objeto principal de mi estudio es la fotografía contemporánea en relación con la autobiografía, destacando su capacidad para narrar una historia vital e incluso llegar a constituirse como categoría estética común a ambos medios: artístico y literario. Durante mis estudios sobre fotografía, siempre me he preguntado por su relación con la memoria y con la intimidad, dos cuestiones aparentemente escurridizas, ya que son dos términos prácticamente inseparables de la definición de fotografía y de la de arte.

Estudio las diferencias y similitudes entre la fotografía y la literatura en su expresión auto-biográfica. La primera, *auto-bios*, tiene relación con el contenido, el tema y el referente, que puede ser compartido entre diferentes lenguajes, por lo que concentra las similitudes entre la fotografía y la literatura. Por el contrario, la segunda, *grafía*, entraña las verdaderas características de cada medio, dando lugar a diferentes estrategias expresivas. Gracias a esta última, el estudio de la escritura, veremos las diferencias entre los medios visuales y literarios destacando sus puntos en común en las denominadas interacciones fotoliterarias:

1. La representación del yo (*autos*) y la experiencia (*bios*) del autor comparten en literatura y fotografía las mismas preocupaciones: la sexualidad, lo real, la fantasía, los recuerdos, el olvido, la muerte, la familia, el miedo, la soledad o la memoria, entre otros. Este tipo de referentes, temáticas, conceptos, ideas o emociones, aparecen indistintamente en la fotografía y la literatura.
2. Cada medio de expresión genera unas estrategias diferentes para narrar o representar sus sentimientos que se pueden agrupar según una serie de categorías estéticas como la identidad, la intimidad, la autoría, la autenticidad o la privacidad, entre otros. Este tipo de categorías dependen de los medios de comunicación porque entran en juego cuando el autor se propone exhibir o publicar el mundo que le rodea o su mundo interior. Etimológicamente nada parece indicar que la autobiografía se defina por la palabra escrita por lo que, en principio, no depende de disciplina, género o categoría específicos. Sin embargo, la autobiografía se ha considerado un género literario e histórico idóneo para contar la vida de uno mismo, dejando la fotografía memorialista, como los álbumes familiares o los reportajes personales, en un terreno interdisciplinar y ambiguo que pretendo aclarar.

Más que hacer hincapié en las diferencias entre fotografía y literatura, me interesa analizar los puntos en común entre ambas disciplinas para aclarar en qué medida esta interacción sirve de precedente del lenguaje multimedia que caracteriza nuestro siglo XXI. Estudio las especificidades de cada lenguaje como son: la ficción, la narración, la instantaneidad o la temporalidad, entre otros. Para

explicarlo, comparo los tres géneros memorialistas –los diarios, las autobiografías y las memorias escritas- con sus equivalencias en la fotografía. Para ello considero todo tipo de corrientes, géneros o estilos de la fotografía artística, fundamentalmente a partir de los años setenta, hasta encontrar las características autobiográficas. A priori, estudio los diarios, los reportajes, los álbumes familiares, las fotografías de archivo, encontradas o escénicas y las estrategias colaborativas, en progreso (*work in progress*) o de reapropiación, por encima de los autorretratos y los cuadernos de viajes, como explico ampliamente en mi trabajo. Finalmente, incorporo algunas formas artísticas como la performance, la fotografía conceptual o el cuaderno de artista, que no son exclusivas de la fotografía pero sí la utilizan y cobran un gran protagonismo en el caso de la autobiografía fotográfica.

A través de las interacciones fotoliterarias, estudio la importancia de la autobiografía para la creación de la cultura contemporánea. Examino fundamentalmente fotógrafos autobiográficos internacionales, en especial occidentales y anglosajones, debido a su relevancia en la industria artística contemporánea, aunque intento incorporar autores españoles. Dada la escasa bibliografía especializada sobre fotografía y autobiografía, estudio otros temas afines como la memoria, lo cotidiano, la confesión o la intimidad.

Resulta una tarea inabarcable hacer un listado de fotografías autobiográficas, ya que “la autobiografía se encuentra donde uno quiera buscarla”, advierte Candance Lang (1982: 6). Por lo tanto, debido a la magnitud del tema a investigar, me centro básicamente en las estrategias creativas de la fotografía en comparación con la literatura, aunque me apoye en otros enfoques, especialmente el audiovisual.

En definitiva, mi trabajo consiste en analizar la representación fotográfica a partir de la definición de autobiografía fundamentalmente literaria, que se caracteriza por: la confesión, la intimidad, la participación activa del receptor y un acuerdo de confianza entre emisor y receptor. Esta última se basa en un pacto entre dos puntos de vista opuestos: la intención auto-expresiva del autor (exhibicionista) y una voluntad crédula por parte del lector o mirón (*voyeur*). Este diálogo íntimo, común a los medios de comunicación artísticos y literarios, se organiza y define a través de la mirada autobiográfica. Esta manera subjetiva de conocer y describir el mundo interior o exterior del artista se acerca peligrosamente a la invención y la manipulación de la realidad, convirtiendo *su realidad* en mi motivo de estudio fundamental. De esta forma, el estudio de la autobiografía se va sustituyendo paulatinamente por el de la autoficción. Mi investigación analiza las formas que adopta la autobiografía para llegar a configurarse como categoría estética o tema en la fotografía contemporánea, destacando aquellas que tienen en común con la literatura.

SUMMARY

My work analyses contemporary photography in relationship with autobiography. It highlights photography's capacity to narrate a life story and its potential to become a common aesthetic category for both the artistic and literary mediums. Throughout my studies on photography, I have always wandered about its relationship with memory and intimacy, two apparently elusive matters, since they are practically inseparable from the definition of photography and art.

I study the differences and similarities between photography and literature in their auto-biographical expressions. The first, *auot-bios*, has to do with the content, the theme and the referent which can be shared between different languages since it encloses the common points between photography and literature. The representation of the self (*autos*) and the experience of the author (*bios*) share concerns that are visible both in literature and photography: sexuality, reality, fantasy, memories, oblivion, death, family, fear, solitude and memory among others. These types of referents, themes, concepts, ideas or emotions, appear indistinctly in photography and literature.

On the contrary, the second, *graphia*, carries the true characteristics of each practice giving place to different expressive strategies. Thanks to the study of the written word, we will see the differences between the visual and literary mediums, specifically pointing out their common points, named photo-literary interactions. Each means of expression produces different strategies to narrate or represent their feelings which can be grouped according to a series of aesthetic categories like identity, intimacy, authorship, authenticity or privacy. These types of categories depend on means of communication since they interact when the author intends to exhibit or show his inner and outer world to the public. Etymologically speaking, nothing seems to indicate that autobiography is strictly defined through the text and therefore, in theory, it does not depend on a specific practice, genre or category. However, autobiography has been considered the historic and literary genre by excellence for narrating one's life, shoving memoir photography like family albums or personal reports into an ambiguous and interdisciplinary terrain which I hope to elucidate.

Rather than stressing out the differences between photography and literature, I am interested in analysing their common ground in order to clarify the importance of photo-literary interactions as a precedent of the multimedia language that characterizes the 21st Century. I study each language's specific attributes: fiction, narration, instantaneity or temporality. In order to explain this I compare three narrative structures –written journals, autobiographies and memoirs– with their photographic equivalent. To this purpose, I take into account all kinds of trends, genres and styles related to artistic photography –mainly starting from the 1970s– until I find autobiographical features. As is broadly

explained in my work, rather than concentrating on self-portraits or travel diaries, I investigate journals, reports, family albums, found images, staged or archival photographs. The main strategies are collaborative, work in progress and re-appropriation. Finally, I introduce other art forms like performances, conceptual photography or artist books which, although not exclusive to photography, they are frequently used and are relevant within photographic autobiography.

Through the photo-literary interactions, I study the importance of autobiography in the creation of our contemporary culture. I essentially examine international autobiographical photographers, particularly western and English artists mainly because of their relevance in our contemporary artistic industry, although I also try to include Spanish authors. Because of the scarce specialised bibliography on photography and autobiography, I further study related subject matters like memory, daily life, confession or intimacy.

It is an impossible task to make a complete list of autobiographical photographs because “autobiography is indeed everywhere one cares to find it”, sentences Candace Lang (1982: 6). Therefore, due to the magnitude of the research subject, I basically focus on photography’s creative strategies compared to literature (although I also lean on other approaches, mainly audiovisual).

In short, my work consists in analysing the photographic representation approached from the literary definition of autobiography which is characterised by the confession, intimacy, the receptor’s active participation and a negotiation between emitter and receptor. The latter is based on a pact between two opposite points of view: the self-expressive intention of the author (exhibitionist) and a gullible will by the reader or onlooker (voyeur). This intimate dialogue, common to both artistic and literary means of communication, is organised and defined through the autobiographical viewpoint. This subjective way of knowing and describing the artist’s interior or exterior world risks falling into an invention and manipulation of reality and it is precisely *their reality* in which I am most interested in. Subsequently, the study of autobiography is slowly substituted by the study of self-fiction. My research analyses the different forms autobiography adopts in the road to becoming an aesthetic category or subject matter within contemporary photography, highlighting those elements shared with literature.

MOTIVACIÓN Y PLANTEAMIENTO

Este trabajo comienza por un interés como artista visual por conocer las herramientas a mi alcance para contar mi experiencia sin perder el carácter artístico. Aunque no tenía intención de investigar sobre mi propia obra, sí quería entender las obras y los artistas que me inspiraban, los que publicaban sus secretos, confesaban sus traumas o relataban sus intimidades. La idea fundamental era encontrar la mirada íntima que me permitiera devorar los límites inciertos entre la vida y la obra que numerosos fotógrafos se empeñaban en exhibir.

Me metí un poco a ciegas en el tema de la autobiografía por un libro de la fotógrafa francesa Sophie Calle denominado *Relatos* (1996) centrado fundamentalmente en su serie de *Autobiografías*. Su obra resulta polémica porque aparece supeditada a las acciones que interpreta la autora. Vida y obra se imbrican gracias a combinación de varios medios fotográficos, *performáticos* y literarios. Esta interdisciplinaridad me llevó a preguntarme por el papel de la fotografía en relación con otras artes y con las letras.

La experiencia artística se asemeja a una labor de limpieza, de ecología de la imagen o de rescate de una mirada crítica hacia uno mismo que caracteriza la creación contemporánea. La metodología de investigación científica y artística coinciden en su interés por generar cultura, por sistematizar lo real, en este caso de la autobiografía para entender la memoria y el pasado. Más allá de la autopsicoficción, el arte se ha ocupado de dar un sentido más relevante, social o políticamente, mediante la intervención en la vida pública, el cuestionamiento de los intereses comunes y su compromiso social. Como indica Kate Millett en su tesis *Sexual Politics* (1970), yo también creo que “Lo personal es político”.

Comencé buscando analogías entre las estrategias que utilizaban escritores y fotógrafos para representar su propia vida, quedando patente que los motivos de las autobiografías eran tan variados –desde coleccionistas obsesivos de objetos banales hasta testimonios que han supuesto hitos históricos y revoluciones sociales- como caprichosos –desde sagas familiares inventadas hasta la creación de álgos egos-. Sin embargo, huyendo de una catalogación exhaustiva de las múltiples fotografías de la memoria que resultaría totalitario o arbitrario, me incliné por un sistema de selección que destaque las estrategias más representativas de hoy en día utilizadas en el arte contemporáneo. Mi selección de estrategias *foto-autobiográficas* saca a la luz una tendencia actual de la fotografía, preocupada por las historias personales, por las narrativas intimistas, por los reflejos del yo y la auto-representación como imagen crítica y avance social. Este proceso de individualización del artista del siglo XXI, destruye la importancia de la imagen totalitaria, de un archivo solemne o una memoria unitaria que

tanto nos pesa. Para determinar la estructura de mi trabajo, he procurado mostrarlo de una manera fácil y didáctica, aceptando la imposibilidad de recopilar absolutamente todas las autobiografías fotográficas y creando un discurso que sirva de guía para sucesivas investigaciones.

El interés de mi investigación radica en la traslación de un medio textual a uno visual, lo cual plantea un conflicto entre lo real y su relato de gran importancia para comprender los medios de comunicación actuales, cuyas estrategias multimedia e interactivas se han abierto camino gracias a la experimentación, la innovación y la imbricación de la creación artística y literaria.

OBJETIVOS

A continuación nombro una serie de objetivos principales y secundarios de mi investigación:

1. Demostrar la existencia de una categoría estética de la autobiografía en el arte fotográfico actual, a partir de su definición teórica desde la literatura.
 - 1.1. Concretar una definición de fotografía autobiográfica.
 - 1.2. Determinar si la autobiografía es exclusivamente un género literario o histórico y en qué medida es extrapolable como género fotográfico.
 - 1.3. Aclarar qué temas en común tienen la fotografía y la memoria, qué género puede organizar y definir la teoría memorialista, qué aporta la imagen fotográfica a las escrituras del yo.
 - 1.4. Determinar en qué medida la autobiografía constituye un tema de interés vigente en el arte fotográfico contemporáneo.
 - 1.5. Revalorizar este campo de estudio que apenas tiene presencia en el territorio español, destacando sus autores fundamentales en relación con los referentes internacionales.
 - 1.6. Justificar la importancia del giro de la mirada artística hacia temas cotidianos y familiares en los años setenta del siglo XX como origen de la autobiografía contemporánea y tema fundamental para comprender el arte actual.
2. Estudiar, definir y organizar los temas autobiográficos en la creación fotográfica contemporánea:
 - 2.1. Buscar las escasas y dispersas fuentes específicas a nivel internacional.
 - 2.2. Complementarlas con otros conceptos implicados en la creación autobiográfica como son: memoria, vida, pasado, veracidad, recuerdo, subjetividad, autenticidad, identidad, intimidad o confesión. Especialmente, me interesa profundizar en las diferencias entre la intimidad y la identidad.
3. Organizar las interacciones fotoliterarias o nexos entre la literatura y la fotografía en el marco de la cultura contemporánea y los medios de comunicación.
 - 3.1. Averiguar las características narrativas de cada medio, fotográfico y literario, independientemente de la imbricación multimedia en la que han derivado.

- 3.2. Señalar las interacciones fotoliterarias fundamentales como precedentes del arte multimedia actual.
4. Establecer cuales son las estrategias de construcción autobiográfica a través del lenguaje fotográfico:
 - 4.1. Destacar las estrategias colaborativas, procesuales e interdisciplinarias que caracterizan el arte contemporáneo y, consecuentemente, la autobiografía fotográfica.
 - 4.2. Determinar qué recursos narrativos, memorialistas y retrospectivos utiliza la fotografía, como pueden ser la repetición, la secuencialidad, la multiplicidad, la instantaneidad, la superposición, la interpretación, la pose, la puesta en escena y la actuación.
 - 4.3. Ampliar estas características específicas de la narrativa fotográfica mediante la incorporación de la teoría y el análisis textual propio de la literatura y el cine. De forma secundaria, señalar qué otras disciplinas determinan este medio como son: la historiografía, la tecnología, la estética, la crítica, la investigación, la educación, la industria, la filosofía, la psicología o la ciencia, entre otros.
 - 4.4. Definir en qué medida el fotógrafo ha construido la imagen de sí mismo gracias a las aportaciones de determinadas corrientes, movimientos o medios artísticos como el surrealismo, el *body art*, el arte pop, la performance, el arte conceptual, la fotografía escénica, el videoarte o el libro de artista, entre otros.
5. Demostrar que la autobiografía se ha sustituido por la autoficción en la actualidad, lo cual facilita la incorporación de la fotografía a la teoría autobiográfica.
 - 5.1. Demostrar el predominio de la ficción en los géneros memorialistas tanto en la literatura, con la instauración de la autoficción, como en el arte a través del paralelismo entre la mascarada en el autorretrato y el alter-ego en la novela.
 - 5.2. Aplicar la posibilidad de metamorfosis del autor en la obra para destacar los usos terapéuticos y/o políticos de la creación memorialista, a partir de la proyección de uno mismo en el otro, bien sea la obra del arte, el espejo, el disfraz, el amante o la impostura, tal y como demuestra la autoficción.

HIPÓTESIS

Mi trabajo plantea tres hipótesis fundamentales:

En primer lugar, la fotografía tiene la capacidad de construir autobiografía, incluso superando su medio tradicional que es la escritura memorialista. Dado que el sentido autobiográfico depende del lenguaje utilizado, la fotografía es capaz de representar y evocar determinados aspectos de la vida pasada mientras que la literatura realza otros. Estas diferencias hacen de la fotografía un lenguaje autobiográfico único y superior a la literatura para determinadas situaciones. La mayoría de autobiógrafos desvelan aspectos de su propia vida mediante un lenguaje específico que no puede ni debe ser transferible a otros medios de expresión. Ya que los lenguajes no son intercambiables, este texto reclama una mayor visibilidad del arte fotográfico dentro de la creación autobiográfica.

En segundo lugar, la fotografía autobiográfica es uno de los grandes temas del arte contemporáneo porque aparece en prácticamente todos los artistas en algún momento dado de su trayectoria. El lenguaje fotográfico, por su accesibilidad y por su capacidad mimética, testimonial y técnica, supera la capacidad memorialista de otro tipo de artes. La cultura contemporánea se interesa especialmente por las temáticas autobiográficas, tales como la auto-representación o el narcisismo de la sociedad, y por cuestionar la autoría. Responde a una preocupación de un arte cada vez más centrado en sí mismo, cuyos códigos se van alejando del interés general para resolver los problemas que el mismo arte ha generado. A esto hay que añadir las estrategias experimentales, colaborativas, multidisciplinares y procesuales que se dan en las interacciones fotoliterarias y que resultan de suma actualidad en el arte.

En tercer lugar, la autobiografía fotoliteraria se plantea como un proceso auto-destructivo o autocurativo. Numerosos creadores tienden a identificar su vida y su obra hasta extremos obsesivos y enfermizos, dando lugar a la autolamentación y la consideración del arte como un enemigo. Por otro lado, el mismo proceso creativo ofrece soluciones terapéuticas a los conflictos personales mediante el desahogo confesional o mediante la autoficción que permite reinventarse a uno mismo.

METODOLOGÍA

Mi trabajo intenta sistematizar las diversas estrategias fotográficas que utiliza el artista contemporáneo para contar su vida estableciendo un paralelismo entre el lenguaje fotográfico y la teoría de la autobiografía fundamentalmente literario. Con la intención de acotar mejor esta definición de autobiografía tan diversa y, en ocasiones, contradictoria, establezco dos aproximaciones metodológicas: teórica y práctica que se imbrican en la fase de escritura.

La metodología sirve para investigar las fuentes fundamentales sobre mi tema y para suplir sus carencias mediante el estudio de temas relacionados. La investigación está centrada en el estudio de los siguientes contenidos:

1. La definición de autobiografía desde el punto de vista de la literatura.
2. La obra, los escritos y las críticas de y sobre artistas contemporáneos que trabajan con fotografía. He estudiado en profundidad la obra de numerosos fotógrafos que se cuestionan su vida en el terreno del arte y la literatura.
3. Las escrituras del yo haciendo especial hincapié en los recursos visuales de las memorias, autobiografías y diarios de escritores contemporáneos y los recursos estilísticos en común con la fotografía.
4. El contexto fotoliterario que se inscribe dentro de los estudios culturales y visuales, me permite organizar una serie de disciplinas transversales: la historia, los medios de comunicación, el contexto socio-cultural o la crítica de arte para aclarar los límites difusos de la autobiografía.
5. La teoría, la estética y la historia del arte y de la fotografía me sirven para descartar o incorporar otro tipo de terminología equivalente o aclaratoria de mi tema. A partir de las lecturas básicas de Walter Benjamin, Roland Barthes o Rosalind Krauss defino la imagen en profundidad y las especificidades de la fotografía.
6. El contexto audiovisual: gracias al estudio de los libros de cine de Gilles Deleuze (1983 y 1985, ed. 2004) y el análisis de películas y directores autobiográficos he adquirido conocimientos y terminología específica para comprender cómo funciona la narración en la imagen fija.

La metodología se concreta a nivel práctico en tres fases: de documentación, de organización y de escritura:

1. El periodo de documentación, experimentación y formación sobre mi tema desde un punto de vista

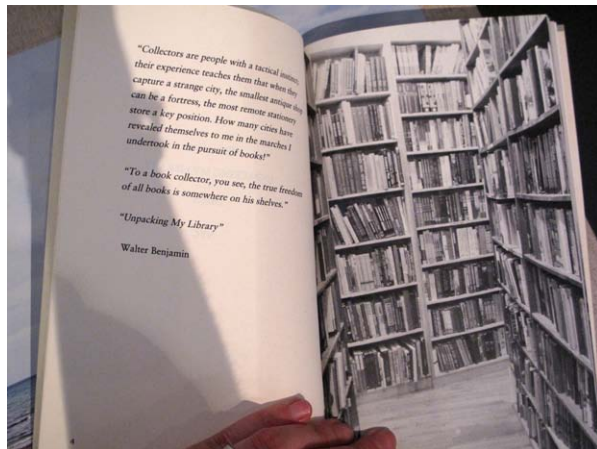
multidisciplinar (artístico, literario y teórico) se consolida gracias a la asistencia a seminarios, conferencias, congresos, exposiciones, editoriales, galerías y centros extranjeros.

- 1.1. Investigación visual buscando imágenes en internet, archivos, colecciones, museos y bibliotecas para la creación de un archivo sobre fotografía artística contemporánea con la intención de definir, acotar, organizar y documentar la mirada autobiográfica. Esta forma de trabajo, en la que profundizo en el capítulo sobre motivación y planteamiento, ya lo venía usando en la fase de documentación de mi obra artística y del DEA en la Facultad de Bellas Artes.
- 1.2. Investigación bibliográfica: libros, documentos, investigaciones, artículos, entrevistas, revistas, seminarios y obras a nivel internacional. Además de las bibliotecas de la Universidad complutense, he trabajado a diario y consultado gran cantidad de material en las siguientes bibliotecas: Museo Reina Sofía de Madrid, British Library de Londres y MoMa de Nueva York, entre otras instituciones culturales que he visitado gracias a las estancias de investigación.
- 1.3. Investigación en ciencias de la información: Gracias a mi incorporación al proyecto de investigación “La industria editorial: de los *old media* a los *new media*”, agrego un enfoque cultural y mediático a la metodología científico-artística que había desarrollado durante mi DEA. A raíz de este estudio de los nuevos medios, incorporo la imbricación teórica entre la imagen y su contexto contemporáneo: interdisciplinar, mediático, digital y colaborativo, que integran los estudios visuales.
- 1.4. Investigación literaria a través de las tutorías con Mercedes López Suárez en el departamento de literatura de Ciencias de la información y de la asistencia a talleres de escritura creativa con una doble vertiente: practicar los mecanismos de escritura y conocer los diarios, memorias y autobiografías más significativos. Además, mi participación en la organización del seminario sobre estudios literarios me ha permitido ampliar mi enfoque artístico al ámbito más literario e incluso filosófico de *Seminter*¹. A través de una conferencia en el mismo, pude dar a conocer los vínculos filosóficos y literarios con el trabajo fotográfico de Boris Mikhailov.
- 1.5. Investigación fílmica como alumno oyente en el curso *Filosofía y cine* (Fac. Filosofía, UCM, 2007-2008) y, posteriormente, como miembro fundador de varios seminarios sobre cine: *On/off Deleuze y Cine y...* (Asociación cultural Cruce, 2009-2010) que me sirvieron para fundamentar mi análisis textual en la fotografía y dar a conocer este medio en otros contextos.

- 1.6. Reuniones, diálogos y entrevistas con autores y académicos fundamentales en Madrid, Londres y Nueva York. Destaca el trabajo constante con mi directora en Bellas Artes María Victoria Legido para acotar las imágenes y temas de tesis. En Londres, estuve trabajando directamente con el archivo de la fotógrafa Jo Spence gracias a la ayuda, asesoría y préstamo de material de su custodio Terry Dennet. En Farnham, Anna Fox me brindó una entrevista sobre su obra y sus conocimientos teóricos sobre autobiografía. En Nueva York, la historiadora del arte Maria Antonella Pellizari me ayudó a organizar y documentar mi trabajo.
2. La fase de organización de la diversidad de documentación consultada tiene una doble finalidad: estructural y didáctica.
 - 2.1. El proceso de documentación y organización artística permite un análisis muy amplio que he acotado y sistematizado en función de sus estrategias creativas. He trabajado con mapas de ideas que me permiten relacionar y comunicar cómo funciona la presencia de autobiografía en la fotografía.
 - 2.2. Los usos didácticos se deben a un interés por comunicar y formar que es el principal motivo de mi trabajo pero también de la autobiografía. Esta última se basa en la capacidad de cambio que ofrece al artista cuyo aprendizaje le lleva a la curación. El método de enseñanza que seguí en el proyecto de investigación (2004-2007) *Universidad Alcalá / Play Art Gallery, S.L.: "La expresión artística en Talleres de Educación no reglada para niños y adultos"* me ha servido para asociar el trabajo de campo con las estrategias didácticas más importantes, que están íntimamente relacionadas con los procesos de aprendizaje de los propios artistas y que han podido derivar en procesos terapéuticos.
3. La etapa de escritura pretende reflejar la estructura de investigación a través de la edición, la organización en capítulos y la selección de las imágenes más representativas.
 - 3.1. El estado de la cuestión que precede a los capítulos sirve para acotar la multitud de enfoques teóricos que influyen en la autobiografía justificando el periodo de estudio, el marco teórico y el punto de vista elegidos. Resulta fundamental para comprender la estructura de la tesis.
 - 3.2. Todos los capítulos comparten una estructura similar que consiste en: una introducción, dos subcapítulos y, por último, un capítulo final con cada interacción fotoliteraria. El criterio aparece más adelante en el apartado donde explico la estructura.

- 3.3. Las conclusiones procuran mantener el orden de aparición en mi trabajo.
- 3.4. La bibliografía que adjunto al final del texto son las fuentes consultadas, no solamente las citadas, ya que supone una referencia fundamental para posteriores estudios sobre el tema. Las citas dentro del texto aparecen con el sistema de citación APA (6ª Ed.) para facilitar la lectura. Las referencias dentro del cuerpo del texto indican (Apellido año: página). Se hace referencia al año y página de la publicación consultada y, en caso contrario, se indica el año de escritura, junto las siglas ed. que preceden al año de la edición consultada.

ESTRUCTURA



Fotografía tomada durante mi estancia en Londres del encuentro de libros autoeditados *Self-Published Be Happy*, 5/6/2010, en The photographer's Gallery. El texto de Walter Benjamin dice: "Collectors are people with a tactical instinct; their experience teaches them that they capture a strange city, the smallest antique shop can be a fortress, the most remote stationery store a key position. How many cities have revealed themselves to me in the marches I undertook in the pursuit of books!" "To a book collector, you see, the true freedom of all books is somewhere on his shelves." Benjamin, W. (New York: Schocken Books, 1969), *Unpacking My Library*.

La estructura de mi trabajo ha ido mutando en función de la pluralidad de mi objeto de estudio. Aunque ha sido una tarea larga, estas categorías móviles han servido para sistematizar y concentrar la idea principal de mi tesis y entender las principales formas que utilizan los fotógrafos para contar su vida.

Todos los capítulos se cierran con una interacción fotoliteraria sobre las características autobiográficas comunes a la fotografía y a la literatura. En el primer capítulo esta interacción difiere del resto porque, una vez explicada la teoría literaria, trata de aplicarla a la fotografía. Esta estructura funciona a la inversa en los capítulos restantes, que analizan la fotografía y finalizan con una serie de ejemplos literarios a modo de interacción. Estos capítulos, del 2 al 6, comienzan siempre con una introducción donde defino la estrategia fotográfica que voy a analizar (el reportaje, la pose, el retrato, las colecciones...etc), dos subcapítulos con las características fundamentales de la fotografía autobiográfica y, por último, su relación con la literatura instaurando una serie de interacciones fotoliterarias.

En la introducción, planteo cómo la construcción de la mirada autobiográfica se encuentra a mitad de camino entre los orígenes documentales de la fotografía y la búsqueda de la verdad, generalmente a través de la manipulación, la reconstrucción o invención de los hechos. Tanto el artista como el escritor elaboran cuidadosamente una imagen de sí mismos de forma subjetiva, distorsionada o parcial, es decir, alejada de una supuesta única verdad que constituye la falacia de la autobiografía. La mirada autobiográfica se encuentra a mitad de camino entre realidad y ficción, entre lo sucedido y lo narrado, los hechos y su relato, el autor y su reflejo. Esta tensión aparece en mi trabajo mediante su división en dos bloques fundamentales: el primero, documental, del capítulo 2 al 4, y el segundo, ficcional, del capítulo 5 y 6.

Antes de profundizar en estos bloques sobre fotografía, el capítulo 1 plantea la definición de autobiografía como punto de partida para determinar qué fotografías debo estudiar. La autobiografía como relato de la vida del autor contada por él mismo no es una definición inamovible ni mucho menos consensuada por los diferentes teóricos. La creación fotoliteraria se ha ocupado reiteradamente de renovar esta definición a partir de sus limitaciones en cuanto a la definición del autor (etapa *autos*), el carácter retrospectivo, cambiante y perecedero de la historia de vida (etapa *bios*) y el lenguaje mismo (etapa *graphie*). Los numerosos teóricos y creadores han ido matizando la definición de autobiografía en función de estos tres tipos de mirada. Mi aproximación a la autobiografía se basa en el diálogo confesional, generalmente abordado desde el análisis textual, tanto visual como verbal. En

este primer capítulo ya se plantea un desplazamiento de los valores unidos a la autobiografía, como la veracidad de los hechos, que la creación ha ido desplazando hacia una definición más ilusoria y ajustada a las necesidades autoexpresivas de la modernidad: la autoficción.

El primer bloque, que va del capítulo 2 al 4, se centra en los orígenes documentales de la fotografía autobiográfica, entendida como una prueba o recordatorio de un momento pasado. El capítulo 2 versa sobre la fotografía documental analizando el auge de los reportajes sobre familiares, amigos y todo tipo de relaciones personales. La importancia de las situaciones cotidianas, las confesiones, la conservación del recuerdo, las sensaciones, la experiencia y el momento presente relacionan el reportaje fotográfico con el diario literario. En el tercer capítulo, la personalidad, las vivencias o los sentimientos del autor se proyectan en sus objetos o paisajes. Estos elementos inertes muestran la huella del autor; a través de la figura estilística de la prosopopeya que Paul de Man (1979) utiliza para explicar la autobiografía. En el capítulo 4, me centro en la mirada retrospectiva de la autobiografía que trabaja los instantes vitales que embalsaman el pasado, tal y como define la fotografía Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980). El fallecimiento de su madre desencadena este ensayo fotoliterario sobre la pérdida, la melancolía y la muerte que implica la captura de un momento pasado. Hago especial hincapié en la representación del Holocausto ya que ha dado lugar a numerosas teorías artísticas y literarias sobre la comunicación de la historia y del trauma. Este capítulo cierra el bloque documental con una idea que retomaré en el último capítulo: la necesidad de visibilizar para restituir los errores de la memoria, ya sea individual, racial, familiar, social o histórica.

A lo largo de este primer bloque, los fragmentos fotográficos constituyen un léxico para la reconstrucción de la memoria, a través de las colecciones y la reapropiación hasta llegar a un discurso, que se articula a través del álbum, como un collage más que una narración lineal. Veremos cómo la memoria no se refiere necesariamente a un momento vivido sino que es un producto del lenguaje, de la investigación, de la revisión, de la relectura, de la reconstrucción o de la narración.

En el capítulo 5, veremos las consecuencias y usos de la autoficción, un término que ha sustituido progresivamente a la autobiografía a partir de la crisis del sujeto y del lenguaje contemporáneo. El carácter ficcional es común a la representación y a la narración, considerando la interpretación, el espectáculo y la teatralización de la vida como una forma de alteridad. La construcción de uno mismo permite la metamorfosis, un cambio que se ha utilizado por numerosos artistas y escritores como un proceso catártico. En este bloque, la fotografía se redefine a partir de su capacidad generar situaciones, es decir, para construir realidades, no solamente para registrarlas. Para ello, se fusiona



Jyrki Parantainen, *Coordinación el pasado*, *Coordination of Past*, 2005. Este fotógrafo finlandés reflexiona sobre la medición de ciertos aspectos no visuales a través de la fotografía: el pasado, los sueños, las posibilidades, las conexiones mentales, la visión, la vulnerabilidad... etc. En la imagen superior, traza unas líneas desde la espalda del modelo.

con otras disciplinas, como la performance, la pintura (el retrato y autorretrato) o el cine (la multiplicidad de la imagen) con la intención de estudiar el desdoblamiento del yo a través del juego de la representación.

En el capítulo 6, veremos la utilización de la fotografía para expresar naturaleza fragmentada, transitoria, enferma o dispersa del yo hasta su alteración, suplantación o, incluso, desaparición. A través de la teatralización, el autor puede provocar un cambio en sí mismo, una metamorfosis a través del lenguaje fotográfico como una destructiva o terapéutica. La fotografía contemporánea no aparece aislada, sino completamente sumergida en las nuevas tecnologías. Asimismo, el autor tampoco tiene una mirada limpia independiente de los medios de comunicación. El autor tiene la mirada filtrada por los medios a su alcance desde la cámara oscura hasta la webcam. El ojo ha perdido la inocencia, es un ojo fotográfico y la fotografía, una prolongación de nuestro ser. Este desdoblamiento de la personalidad entre el ser y la máquina, entre uno mismo y el otro, entre el cuerpo y su representación permite la transformación del autor en la obra permitiendo la autoayuda a través de la fotografía.

MARCO TEÓRICO:

Acotación del objeto de estudio



Ignacio Navas, *Yolanda*, 2011. "Cuando yo tenía 6 años murió de SIDA mi tía Yolanda. No recuerdo nada de ella. A través de viejos álbumes familiares y conversaciones con mi tío intento conocerla dieciséis años después. Quiero contar su historia, la de su generación y su viaje a través de la vida y la enfermedad". La gran mayoría de artistas autobiográficos utilizan indistintamente el álbum, la fotografía encontrada, el reportaje, la edición del libro de artista, la investigación y la escritura.

Existe una gran cantidad de información sobre fotografía que tiene como referente al propio autor cuyas denominaciones van desde la autorreferencialidad, lo cotidiano, el nexo entre arte y vida, hasta cuestiones más formales como el autorretrato o el estilo documental. Debido a la tradición que vincula la técnica fotográfica con la representación de la realidad, encontramos numerosos artistas que la utilizan para demostrar que estuvieron en un lugar o sencillamente por su validez como prueba a la hora de documentar determinadas acciones o experiencias efímeras que permitan su difusión. Apenas encontramos fuentes exclusivas sobre fotografía y autobiografía, a pesar de que existe un terreno común que podemos denominar *fotoescritura del yo*. Por ejemplo, en los géneros memoria-listas fotográficos del autorretrato, el cuaderno de artista, el álbum familiar o los cuadernos de viajes; las categorías estéticas como la identidad, la intimidad y la memoria; o estrategias narrativas como los fotomontajes, las secuencias o las puestas en escena. La autobiografía, aunque no se considera un género fotográfico, sí constituye una categoría estética que estructura y agrupa las principales estrategias memorialistas en la fotografía.

Por tanto, a pesar de que no existe ningún libro en castellano específicamente sobre fotografía y autobiografía, existen cantidad de proyectos fotográficos y autores especializados que hablan de sí mismos en un sentido más o menos fiel, personal, cotidiano o real que requieren acotar una definición. Ni siquiera el adjetivo "autobiográfico" arroja demasiada luz sobre el significado de una imagen ya que, normalmente, se suele utilizar la terminología fotografía documental para indicar la presencia del fotógrafo ante un hecho que sucedió tal y como se cuenta en la imagen. Sin embargo, a medida que fue avanzando el arte fotográfico comenzó a separarse de esta función documental para dedicarse precisamente a cuestionar la autenticidad de aquello que representa. Desde sus orígenes el reportaje fotográfico se consideraba una prueba fiel a lo visible cuya función originaria sustituyó a la copia mimética de la realidad. Por tanto, existe una distancia entre el referente real y su representación que, gracias a la apariencia mimética de la fotografía, la convierte en uno de los medios más utilizados para transmitir una experiencia real y, por tanto, para pensar sobre autobiografía.

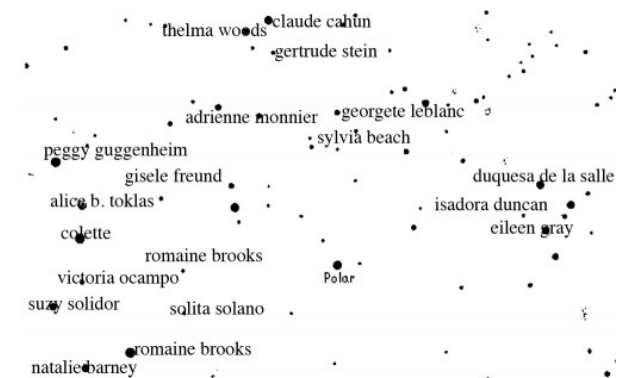
Esta introducción pretende aclarar unas cuestiones fundamentales en torno a la definición de las estrategias autobiográficas: que anteponen las estrategias multimedia al autorretrato, las emociones a la fidelidad de los hechos, la dialéctica al monólogo, lo colectivo a lo individual, el conjunto a la imagen única, la multiplicidad a la instantaneidad o la intimidad a la identidad como veremos a continuación. En primer lugar, la autobiografía en la fotografía se ha confundido bien con el autorretrato, bien con el reportaje, asumiendo que el cuerpo del artista o la presencia del mismo en el lugar de los hechos implica el relato fiel de su vida. Sin embargo, la autobiografía suele ser una mirada al pasado, generalmente construida en función de un recuerdo más o menos distorsionado y de un lenguaje más o menos adecuado a una realidad mucho más compleja. En segundo lugar, veremos cómo el punto de vista, el paradigma artístico, el contexto fotoliterario, las limitaciones del lenguaje y las estrategias concretas para crear autobiografía asocian este género a la ficción y al trabajo en progreso (work in progress) por encima de la transmisión de hechos objetivos e indiscutibles. El relato individual o minoritario destaca por encima del gran relato consensuado, oficial y generalmente vinculado al poder. A lo largo del siglo XX se va fraguando un nuevo tipo de historia más abierta y diversa que defiende la mirada autobiográfica, una forma de observar y entender el mundo, formando parte activa de él, viviendo y creando de forma indisociable.

A continuación, veremos diversos factores teóricos, técnicos o artísticos que me llevan a considerar la fotografía autobiográfica como una forma de creación y de mirada a partir de los años setenta. Aunque veremos numerosos referentes desde el nacimiento de la fotografía misma, se puede considerar materia de estudio o categoría estética a partir del interés del arte contemporáneo en los últimos cuarenta años.

En definitiva, la fotografía autobiográfica contemporánea se consolida a partir de los años setenta por los siguientes motivos:

Prácticamente todas las teorías entienden la autobiografía como una figura de lectura, no un género autobiográfico ni una corriente artística o literaria, por lo que acoto este término en función de cinco definiciones fundamentales.

1. La autobiografía es una categoría estética porque se entiende como una forma de observar el mundo, que ha ido evolucionando en función de los regímenes escópicos, la incorporación de la imagen reproducible y, por último, de su naturaleza y medio digital.



Arriba, instantánea del estudio de Carmela García, donde se muestra su proceso creativo, investigador, archivístico y foto-literario. Abajo, *Atlas* de su libro de artista *Constelación*, 2008, que contiene la serie de retratos *I Want to Be*, 2006-2008. Esta serie es una actualización del retrato clásico tomando como referencia retratos de artistas hechos por ellos mismos como los que hizo Berenice Abbott de artistas en París como Nancy Cunard, Gertrude Stein, Janet Flanner, Silvia Beach o Djuna Barnes. Los retratos de Romaine Brooks a Natalie Barney o a Una Toubridge; el retrato de Tamara de Lempicka a Solita Solano; las fotos de Claude Cahun a Silvia Beach; o el busto que Chana Orloff le hizo a Claude Cahun, entre otros. Las escritoras, pintoras, fotógrafas, editoras se actualizan en el trabajo de archivo bibliográfico y los remakes que Carmela García recopila en mapa estelar.



Carmela García, *I Want to Be: Memoria; I want to be Sylvia Beach*, ambas en su libro de artista *Constelación*, 2006-2008.

2. A nivel teórico, la fotografía toma una posición central en el arte contemporáneo como protagonista de los debates estéticos, teóricos y políticos. Los estudios sobre fotografía autobiográfica comienzan con la incorporación de la fotografía al mundo académico. A nivel mediático, el encuentro fototextual se hace patente en la cultura y comunicación.
3. La fotografía se consolida como categoría artística a partir de una serie de hitos fundacionales. Aunque existen algunos precedentes, la fotografía de los años setenta comienza a interesarse por lo cotidiano y lo familiar y a difuminar, complicar o enriquecer los límites entre la obra y la vida del artista y a dotar al espectador de más autonomía. El siglo XX comienza con grandes cambios políticos, las guerras, la revolución industrial y la liberación de los países africanos, lo que dio lugar a los movimientos sociales de la década de los setenta: el estudiantil, el de los derechos civiles, el feminismo y el poscolonialismo. La vida doméstica y las relaciones personales despiertan el interés de los fotógrafos.
4. La autobiografía no debe confundirse con el género del autorretrato aunque ambos comparten un interés social por visibilizar aquello que permanece oculto. Mientras que el autorretrato se ha utilizado fundamentalmente para representar la identidad del grupo frente a la segunda que personaliza la vida de cada individuo. Las diferencias no suceden tanto a nivel formal, en cuanto a la representación o no del cuerpo del artista, sino conceptual, atendiendo a la diferencia entre la intimidad y la identidad que caracterizan la autobiografía y el autorretrato respectivamente.
5. La autobiografía participa de las estrategias fundamentales del arte contemporáneo, como son la exhibición del proceso creativo (*work in progress*) y diálogo con otros artistas, obras o medios (colaboración, apropiación, remake, teatro y multidisciplinaridad).

1. La autobiografía como categoría estética

La relación entre fotografía y autobiografía ha sido constante desde la invención de la cámara oscura. Este invento, precedente de la fotografía, da lugar a una nueva forma de mirar el mundo y establece un nuevo paradigma en las bellas artes y también las letras. Desde la invención de la cámara oscura y la perspectiva en el renacimiento, los diferentes sistemas de representación han condicionado el relato autobiográfico tanto fotográfico como literario. Antes de profundizar en la imagen contemporánea, considero necesario analizar la relación entre la observación y la lectura, entre la descripción y la narración o entre la técnica y el ojo humano que determinan el lenguaje autobiográfico.

La autobiografía contemporánea depende directamente de la mirada hacia uno mismo, que se ha ido variando a lo largo de la historia según los diferentes regímenes escópicos, que estudian los modos de representación y posicionamiento del autor frente a su obra. El creciente ocularcentrismo afecta tanto a la imagen como a la escritura, que va incorporando la imagen a sus estrategias creativas. Haciendo un repaso desde el Renacimiento nos encontramos con dos tipos de mirada: una más trascendental o universal (común a cualquier mirada desde el mismo espacio y tiempo) y otra, más contingente (dependiente de cada observador y su relación con la obra). Esta lucha entre la mirada institucional del poder y la marginal o individual caracteriza la autobiografía contemporánea.

La mirada a uno mismo en el arte se modifica sustancialmente con la incorporación de la perspectiva al proceso pictórico. El perspectivismo crea una distancia entre la mirada y el lienzo por la cual la pintura pierde su capacidad de estimulación del deseo. Este *voyeurismo* se fundamenta en una mirada cartesiana y descorporizada que cosifica el objeto de estudio. Ya en la obra autobiográfica de San Agustín se muestra una mirada masculina y científica que anula el deseo mediante la toma de apuntes del natural de modelos femeninas:

“El momento de la proyección erótica en la visión -lo que San Agustín había condenado angustiosamente como el ‘deseo ocular’- se había perdido a medida que fueron olvidándose los cuerpos del pintor y del espectador en nombre de un ojo absoluto, supuestamente descorporizado. (...) Además de deserotizar el orden visual, este modelo había fomentado también lo que podría llamarse la desnarrativización o destextualización” (Jay 2003: 226-7).

El interés del arte por pintar la historia pretende ir más allá de los retratos de grandes personajes que, para Alberti, concentraban la narrativa histórica mediante obras más descriptivas. “Lo que (Norman) Bryson² llama la disminución de la función discursiva de la pintura, su capacidad para contarle una historia a la masa iletrada, a favor de su función figurativa, significó la creciente autonomía de la imagen de cualquier propósito extrínseco, religioso o de otra índole” (*Ibidem*).

Las foto-autobiografías han evolucionado desde sus orígenes pictóricos hasta la actual era digital. En su artículo “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen”, José Luis Brea define la e-imagen como aquello que entendemos por visible, teniendo en cuenta los diferentes regímenes escópicos que se suceden históricamente. Su revista *Estudios visuales* es la referencia fundamental de la cultura visual en España, publicando artículos de Martin Jay, Mieke Bal, Aurora Fernández Polanco y Maquard Smith desde la Historia del Arte, los estudios de comunicación, los estudios de cine o la literatura comparada. La fidelidad a la vida del autor que tanto preocupa en las primeras autobiografías depende de la formación del sujeto como algo objetivo, verificable empíricamente o como algo subjetivo, construido por sí mismo, según distingue J. L. Brea (2010: 24).

Hoy en día nos encontramos con una definición de verdad que depende de nuestros sentidos, fundamentalmente el visual, tal y como define la teoría del “ocularcentrismo” de Martin Jay (2000). La “lógica de la visión” da por hecho que accedemos a la verdad a través de nuestros sentidos, especialmente el de la visión. Sin embargo, la imagen de uno mismo no reside en su apariencia superficial sino que “se prefigura como acumulación translúcida de capas de *memoria*, palimpsesto sedimentado de impresiones llegadas desde el afuera, *que paso a paso conforman la propia estructura en cueva* del sujeto -como

escenario aquietado al fondo del ojo, acaso tramsunto de aquel juego de cruzamiento de conos escópicos” (Brea 2010: 24). Al igual que el mito de la cueva de Platón, la visión hacia uno mismo es parcial, por lo que su autobiografía es producto de un marco fototextual predefinido. En cualquier caso, la fotografía del yo construye su narrativa por acumulación de elementos superpuestos, en lugar de consecutivos como suele suceder en la escritura. A continuación vemos cómo el requisito de la narratividad que debe cumplir la autobiografía choca aparentemente con el carácter estático de la fotografía fija.

En 1993, el artículo “Regímenes escópicos de la modernidad” de Martin Jay³ plantea tres modelos de mirada que condicionan sustancialmente las estrategias cartesianas, narrativas y barrocas a lo largo de la historia. La autobiografía en la fotografía ha utilizado todas ellas según el momento histórico por que aparecen mezcladas según los autores, las corrientes o las temáticas que veremos en los siguientes capítulos. La modernidad comienza en el Renacimiento con una serie de inventos que sitúan el sentido de la vista por encima de los demás, destacando especialmente la invención de la cámara oscura y la perspectiva cartesiana que sitúa la mirada en un punto de vista único y que se relaciona con la transmisión de ideas fijas utilizadas para la transmisión de un conocimiento único por parte del poder. La cámara oscura conlleva una forma de mirar a la realidad y, consecuentemente,



Carrie Mae Weems, *Sin título (Hombre leyendo el periódico)*, serie *Kitchen Table Series*, 1990.

de dar importancia a la presencia del autor en la obra, en el caso de la autobiografía. Antes de este invento, el único reflejo completamente fiel a la mirada proviene de los espejos. Como indica Martin Jay (2000 : 222), los modelos escópicos no tienen tanta utilidad para esclarecer regímenes visuales encasillados como para plantear una serie de cuestionamientos o “terreno en disputa”, es decir, un contexto visual que sirva para encajar los diferentes regímenes que la mirada autobiográfica adopta a lo largo de la historia.

La narración visual se bifurca en dos tipos de mirada en el siglo XVII. El primer régimen escópico, que tuvo lugar en Italia, es el espacio cartesiano esencialmente geometrizado, racionalizado e intelectual. Esta ventana transparente, que organiza la realidad según una perspectiva predefinida, se conoce como ventana albertiana. El perspectivismo cartesiano se considera un producto de lo que la historia del arte ha querido transmitir (William Ivins) o una “metáfora de la filosofía ‘el espejo de la naturaleza’” (Richard Porty), un punto de vista científico y ocularcentrista que fue criticado por Erwin Panofsky “como una forma simbólica meramente convencional”⁴. Desde la invención de la perspectiva, en la práctica por Brunelleschi y en la teoría por Leon Battista Alberti, hubo diversos teóricos como William Ivins, Erwin Panofsky, Richard Krautheimer, Samuel Edgerton, John White y Michael Kubovy que han escrito sobre sus aplicaciones técnicas, estéticas, psicológi-

cas, religiosas, económicas o políticas. La idea albertiana de lienzo como ventana transparente se ha cuestionado por teóricos como Rosalind Krauss, quien alega que la imagen estática apenas corresponde con la mirada humana que parpadea intermitentemente aproximándose al montaje fílmico o la multiplicidad, repetición y deformación de las imágenes que se han llevado a cabo por las nuevas tecnologías. El segundo tipo de mirada comienza en los Países bajos y se distingue por su carácter narrativo, descriptivo y textual. Este último modelo holandés es precisamente el hilo conductor que conecta la autobiografía fotográfica con sus orígenes textuales. La simbología, las referencias planas jerarquizadas y la multitud de puntos de vista trascienden la visión frontal o marco único de la ventana albertiana. “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay 2003: 232).

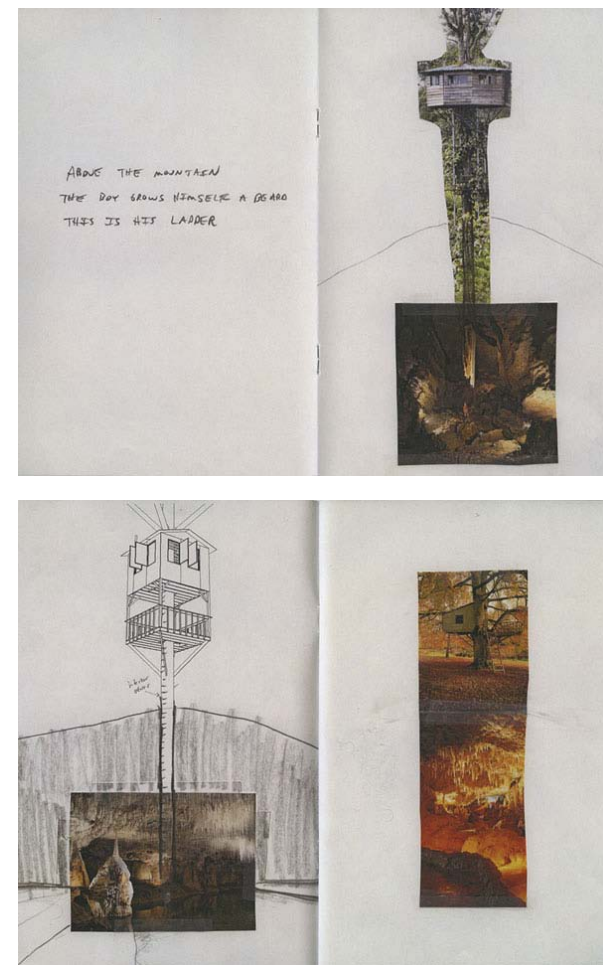
Desde el Renacimiento, la vida del autor cobra mayor presencia en las obras literarias y artísticas. La función narrativa del arte se adquiere a través de la perspectiva que jerarquiza y organiza el discurso visual. En *El arte de describir*, Svetlana Alpers (1987: XIX) explica cómo la representación clásica del mundo ya entonces era “un gran escenario en el cual las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Era un arte

narrativo". Inevitablemente, la autobiografía visual contemporánea hereda estos mecanismos de narración que ponen al objeto de estudio que nos ocupa, el autor, en el centro mismo del discurso. La experiencia de la mirada comienza con la perspectiva cartesiana que convierte al objeto de estudio en una superficie plana, monocular y que asemeja el mecanismo de visión de una mirilla. La mirada se reduce a un único punto, concreto, personal e intransferible "a la manera de un único ojo que mira a través de una mirilla", según el estudio "¿Parresia visual? Foucault y la Verdad de la mirada" de M. Jay. El *voyeurismo* fotográfico da pie a las teorías sobre la vigilancia de Michel Foucault y sobre la sociedad del espectáculo de Guy Debord que, de manera complementaria, plantean la visión como un juego de publicidad y privacidad, de secreto, exhibicionismo, prohibición, noticia y una serie de conceptos que históricamente participan de la técnica fotográfica. Todos ellos influyen en la autobiografía directamente, desvelando el juego de desnudez, el engaño y la publicidad del propio autor. Además de hablar del autoanálisis, la introspección y la catarsis confesional de las obras fotográficas también se utiliza como medio de legitimación, visibilidad y revalorización de la figura del artista, quien actúa de forma altruista, como representante de minorías (raciales, genéricas o sociales) o como crítica de los medios de comunicación. De esta forma, el autobiógrafo también sale del marco egocentrista que se le atribuye para dar ejemplo en repre-

sentación de los intereses colectivos, políticos o sociales.

¿En qué sentido afectan los regímenes escópicos a la fotografía? La invención de la fotografía se hizo un hueco en el panorama artístico mediante la sustitución de determinadas funciones, conceptos o estilos que pertenecían a la pintura. La supuesta objetividad de la cámara (primero oscura y, posteriormente, fotográfica) modifica la visión que el creador tiene de sí mismo. Alpers (1983: 43) defiende "la fragmentariedad, el enmarcado arbitrario y la inmediatez que los primeros practicantes expresaron, afirmando que el fotógrafo le daba a la naturaleza el poder de reproducirse directamente sin la ayuda del hombre". Estos rasgos fotográficos ya formaban parte de la pintura anterior al XIX, como en el antiperspectivismo de algunos perspectivistas como Degas (Jay 2003: 233). La fragmentación pictórica es uno de los precedentes técnicos del lenguaje fotográfico que no puede pasarse por alto en ningún estudio sobre fotografía. Por ejemplo, la pintura topográfica es el precedente de la fragmentación como recurso pictórico, según explica Peter Galassi en *Before photography: painting and the invention of photography* (1981).

Sin embargo, tanto la narración como la descripción de las filosofías cartesiana y baconiana, respectivamente, comparten una cosmovisión científica que, de una forma más o menos plana, sitúan la mirada en el centro mismo del estu-



Lester B. Morrison, *Niño perdido en la montaña, Lost boy mountain*, 2009. Este libro autoeditado remite a los recorridos subterráneos de Gaston Bachelard, en los que el tiempo y el espacio es personal e imaginario. A través del collage fotográfico y el dibujo de pasadizos, escaleras y cabañas en árboles, Morrison genera una narración alternativa al ocularcentrismo.

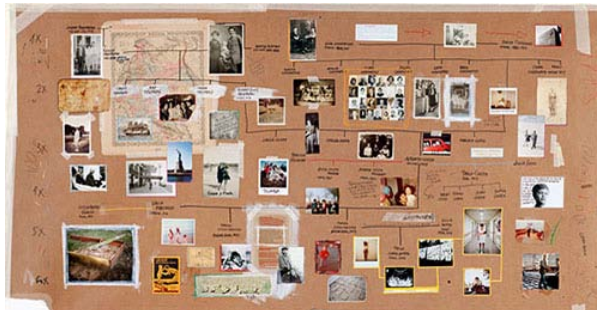
dio: el ocularcentrismo absoluto. Mientras que el nuevo régimen del barroco tiene en cuenta el volumen, el tacto, lo material, valora las influencias retóricas, la simbología de las imágenes y la parte irreductible de imagen que se aloja en cada concepto. Es precisamente este deseo de representar lo irrepresentable lo que produce la locura de la visión, la melancolía de Walter Benjamin o la estética de lo sublime como sustituto de la belleza inalcanzable.

Esta explicación sitúa la fotografía como régimen escópico en sí mismo: “entendida como una forma no perspectiva de arte (o, si se prefiere, una forma de contra-arte)” (Jay 2003: 238), a la manera de los holandeses del siglo XVII. Desde el barroco, las estrategias fotográficas y lingüísticas se imbrican entre sí. El valor de la retórica se restaura aceptando “el momento lingüístico irreductible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje (escrito)” (*Íbidem*). Por tanto, las interacciones fototextuales no son una característica de la fotografía actual sino que se instauran desde la invención de la cámara oscura.

En definitiva, la fragmentación permite una nueva reordenación del mundo, mediante los diversos regímenes escópicos de la modernidad. En oposición a la ventana albertiana que explica el mundo, el modelo holandés describe una realidad fragmentada abierta a la interpretación del receptor. Los orígenes textuales de este último, el arte barroco, abren las puertas de

una narratividad más personal ya que permite un juego espacio-temporal que corresponde a la particular manera de ver el mundo de cada autor. La imbricación de lenguajes daba lugar al juego, al espectáculo y a la fantasmagoría de los que se sirvió la industria cultural para manipular y situarse en una posición privilegiada de poder a través de los mecanismos del ocio. La perspectiva configura un tipo de mirada centralizada masculina, que excluye a otros tipos de espectadores. Como se pregunta Estrella de Diego (2004: 11), “¿Dónde mirarse entonces y, lo que es más, hasta cuando se mantendrá la idea del ‘espectador a salvo’ en su territorio inexpugnable delimitado mediante la fórmula codificada en el Quattrocento, cuyas estrategias se basan en lo que Berger llama la ‘no reciprocidad visual’: el cuadro jamás devuelve la mirada al estar en el espacio construido de un modo que lo hace imposible?”; a lo que responde que “mirar es *estar* en el relato, formar parte del relato”. Esta interactividad, intercambio e identificación con la imagen es hoy en día virtual y dependiente de las formas de comunicación, redes sociales y dispositivos virtuales que han cambiado la forma de relación, de estar en la imagen como si fuéramos nosotros mismos.

Este régimen escópico se ha criticado desde diversos puntos de vista: tecnológicos sobre la “vigilancia y la manipulación de un sujeto dominante” de Martin Heidegger, filosóficos sobre “la carne del mundo” según Maurice Merleau-Ponty



Matías Costa, *Arbol genealógico, The Family Project*, 2009. Este proyecto de recopilación del archivo familiar es un buen ejemplo de los múltiples libros autoeditados cuya publicación está en agua, como sucede en los proyectos autobiográficos de Erik van de Weijde (*Privacy Settings*, fotografías de un niño pequeño durmiendo), Simon Nunn (*Free and Easy*, 2011), Megan Carland (*Landed*, un poema visual), Mary Gaudin (*Six Ten*, diario de su estancia en Marsella), Calvin Lee (*A romance in Pictures*, auto-reflexión sobre sus espacios personales), entre otros muchos que pueden encontrarse en www.theindependentphotobook.com.es (visitado 2013, 3 de Marzo).

o los que lo tachaban de “perspectiva artificial” como lo define John White o de “robustez de la perspectiva” por Michael Kubovy (Jay 2003: 228-229). De todas ellas, destacan las posturas “celebradas a finales del siglo XIX por pensadores como Nietzsche. Si cada uno de nosotros tiene su propia *camera obscura*, con una mirilla netamente diferente, concluía Nietzsche con regocijo, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión trascendental”⁵. Según el filósofo, la cámara oscura realmente reside en la mirada, teoría por la cual mirar es fotografiar o relatar nuestra vida. El ocularcentrismo ha construido la memoria de forma consecutiva o lineal, considerando la imagen poco sustancial o ambigua frente a la claridad narrativa del texto. Así bien, la centralidad de la mirada en un punto de fuga se ha rebatido desde el Barroco a favor de una superposición o palimpsesto. Esta mirada, que podríamos llamar descentralizada o democrática, se ha ido perfeccionando con las nuevas tecnologías, dando lugar a las estrategias fotográficas contemporáneas, como la interactividad, las colaboraciones o la reapropiación, que resumo más adelante.

En definitiva, la autobiografía es género literario que he utilizado en mi trabajo como una forma de mirada hacia la fotografía contemporánea. Su historia se remonta a la invención de la cámara oscura y de la perspectiva como estrategias del lenguaje fotográfico para constituir un relato visual. Este ocularcentrismo y egocen-

trismo propios del Renacimiento evoluciona hacia un trabajo por superposición de capas en el Barroco, dejando entrever el proceso y acercándose más a los estatutos de la imagen digital que conocemos hoy en día. A continuación veremos cómo la mirada autobiográfica se ha constituido en la modernidad.

Otro motivo fundamental para la fecha estimada del inicio de la fotografía autobiográfica contemporánea es el cambio de paradigma que supone la tecnología digital. Es decir, la fotografía contemporánea bien sea digital o analógica se entiende dentro de la era de la imagen electrónica. En 1969 el primer sensor CCD da el pistoletazo de salida a la fotografía digital. A esta invención de Williard Boyle y George Smith, le siguieron las primeras cámaras en blanco y negro y un creciente número de avances tecnológicos que han alcanzado la equidad cualitativa entre soportes analógicos y digitales. En cualquier caso, es importante señalar que el cambio más importante se produce en la actitud o mirada digital debido a facilidad de manipulación técnica a partir del primer archivo de imagen jpg creado por Macintosh en 1984 y la primera versión de Photoshop en 1990. En su libro *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen* (2010), José Luis Brea define la e-imagen como una “flotación fantasmal (psi)” de productibilidad ilimitada. Esta imagen digital hereda las propiedades de la *imagen-tiempo* (1985, ed. 2004) que explica Gilles Deleuze en

sus libros sobre cine y que está interconectada y configura una red o proceso creativo en lugar de una memoria estática de archivo o retiniana como sucede con la *imagen-materia* o el *film*, respectivamente.

Gracias a los estudios culturales, la fotografía contemporánea se inscribe en una forma discursiva independiente de la tradición artístico-pictórica o cinematográfica. El marco teórico de la fotografía digital se basa en la teoría postmoderna o postcolonial de las culturas visuales, es decir, del arte como espectáculo integrado. La fantasmagoría de la imagen digital corresponde a una imagen difusa y mental que tiende a dos extremos opuestos. Por un lado, la tendencia a la desaparición debido a su fragilidad o maleabilidad y, por otro, a la acumulación debido a su economía o facilidad técnica. Esta condición de la imagen postmoderna dirige mi trabajo al estudio del archivo, la multiplicidad de imágenes, la saturación visual y la consecuente amnesia, es decir, una obsesión por la creación de una imagen tras otra que va borrando nuestras huellas. No existe una experiencia directa, sin filtros mediáticos, visuales o textuales. No existe una vida sin su autobiografía, sea esta una corriente artística o la llamada biografía del Facebook. Debido a esta generalización de las autobiografías, el artista contemporáneo se ha dedicado a construir nuevas formas de mirarse a sí mismo, especialmente a través de la provocación, incluso agresión, a un espectador cada vez más

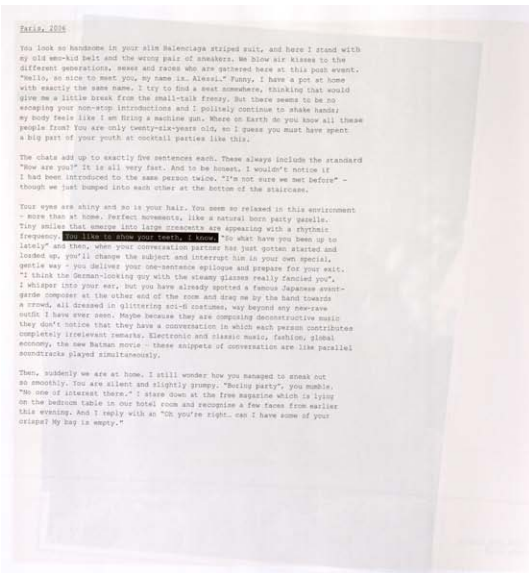
Elmgreen & Dragset,

Es el primer día de mi vida,

This is the first day of my life,

libro *The incidental self,*

2009.



acostumbrado a la violencia y velocidad de las imágenes. Esta presencia de la autobiografía en los mercados más elitistas del arte, cuyo valor se encuentra en la firma y, simultáneamente, en los medios más populares, como los blogs o los diarios, revaloriza la importancia de esta categoría en la cultura contemporánea.

Por encima de otras artes, la fotografía ofrece una estabilidad que José Luis Brea (2010) llama “promesa de eternidad”. Si observamos la incredulidad del espectador contemporáneo ante la oferta visual y su velocidad, encontramos una necesidad de arte como algo duradero. El valor que la obra ofrece simplemente por colgar de los muros de un museo es precisamente la parálisis de la mirada, la sensación de permanencia

y de duración que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos y nuestro entorno. La centralidad de la fotografía, cuya esencia es la congelación de un instante, nos permite parar, recordar u olvidar, relacionar, interconectar libremente unas con otras; es decir, producir pensamiento. Este detenimiento se debe a la creación de un espacio de reflexión, de un canal de comunicación conceptual no invasivo, es decir, que la quietud de las imágenes active el proceso de deseo, la curiosidad por elaborar un discurso crítico y por generar comunicación y conocimiento. Esta promesa de duración corresponde a la potencia simbólica de la “imagen-materia” que se va diluyendo en el mundo intelectual que caracteriza la “imagen electrónica”.

Ya no hay unicidad ni materia a la que aferrarnos, el consumo de imágenes adquiere un carácter móvil de intercambio y acción que nada tienen que ver con el hecho de conservar. La posesión o colección de imágenes reproducibles se debe a su valor expositivo por encima de su carácter único, tal y como Walter Benjamin reinstaura el valor de la obra de arte reproducible, su ensayo sobre la obra de arte⁶. Por tanto, la valía de la obra digital tiene que ver con sus contactos y movimientos en las redes sociales, revalorizando su potencial de comunicación por encima de su poder como objeto artístico en sí mismo. La definición de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica resulta fundamental para entender los orígenes de la fotografía artística, por lo que aparece en profundidad en el capítulo 2 sobre los orígenes documentales de la fotografía.

La seguridad que proporciona esta creencia en la imagen matérica se diluye en la imagen-*film* que se repite, se transforma en el tiempo y pasa por la retina de forma volátil. Brea (2010: 43) define la fotografía como “una película de muy corto metraje”; dicho de otra forma, una imagen estática es una parte de la *imagen-movimiento* que nos hace transitar a ambos lados de una fracción de tiempo. Además de las connotaciones filosóficas y dialécticas sobre la duración o la fugacidad de la vida misma, nos encontramos con que la narración de vidas requiere un lenguaje temporal, no un objeto sino un discur-

so entrelazado o una posibilidad dialéctica. Ante esta limitación del instante fotográfico recorro a la teoría de los estudios visuales. “La fotografía no es imagen estática, sino imagen situada en el tiempo, señalada y señalando al tiempo, *imagen temporizada*, nunca atemporal” (*Íbidem*). Brea atribuye la duración de la *imagen estática* fuera de sus parámetros pictóricos como memoria repositoria o de archivo, como una parte de un todo continuo y, por tanto, narrativa en sí misma.

El gran problema de traslación de la autobiografía del texto a la imagen es explicar cómo la imagen también es lineal, lo cual se debe a su nuevo posicionamiento como hipertexto. Esta “estructura *rizomática*”, definida por Deleuze⁷, va más allá de la linealidad del texto y ofrece múltiples conexiones y una gran libertad temporal interactiva y mutable a la imagen. Ya no tenemos que seguir las líneas del pensamiento arbóreo que van de una idea a otra linealmente sino que nos movemos libremente por un “plano de inmanencia” (término Deleuziano que Brea llama “nube de gas”) donde las ideas chocan constantemente en cualquier dirección. La imagen electrónica no tiene límites formales, no es una película o una imagen fotográfica determinada sino que se mueve en los límites de la red y del lenguaje.



Ken Ohara, *365, Part Four, 5/3/2003, 2002-3*. Ohara realiza una fotografía diaria durante 365 días hasta generar este



Laurel Nakadate, *Sólo los que se sienten solos, Only the Lonely*, 2011. Vista de la instalación de la serie *365 días, un catálogo de lágrimas, 365 days, A catalogue of tears* foto, Exposición MoMa PS1, 2011. La artista se fotografía cada día durante un año de tristeza.

2. La autobiografía como tema de investigación



Eugene Smith, *Country doctor*, 1948.



Los estudios sobre fotografía autobiográfica comienzan a raíz de los primeros escritos sobre teoría fotográfica, fundamentalmente en los años setenta. En esta década, la fotografía se incorpora como disciplina académica, dando lugar a seminarios, conferencias, cursos universitarios, revistas especializadas (*Photography and culture* o *Photographies*) y numerosos textos teóricos: de Susan Sontag (*Sur la photographie*, 1977, *Sobre la fotografía*, 2005); de Wolfgang Kemp (*Classic Essays on Photography* de Alan Trachtenberg; *Theorie der Fotografie*, 1979-80); de Roland Barthes, *La chambre claire* en 1980, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, 2004) y de Philippe Dubois (*L'Acte photographique*, 1983, *El acto fotográfico*, 1986). Estos trabajos heredan la corriente de pensamiento francesa de mediados de los años setenta que sostiene Jacques Derrida en *Writing and Difference* y *Of Grammatology* (ambos de 1967), Jacques Lacan en *Écrits* (1966) y *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* (1975) y Michel Foucault en *Archaeology of Knowledge* (1969) y *Discipline and Punish* (1975). Los estudios sobre fotografía (*Photography Studies*) desarrollan sus teorías en el contexto de los estudios visuales y los estudios culturales, que permiten el trabajo interdisciplinar de la teoría de la fotografía y de la literatura simultáneamente, como Terry Eagleton, *Literary Theory: An introduction* (1983) o John Tagg *The burden of Representation: Essays on Photographs and Histories* (1988) sobre la intersección entre literatura, fotografía e historia.

A raíz del libro de referencia *Thinking photography* (1988) de Victor Burgin, surge una nueva forma de documental social a través de textos explicativos, una estrategia para generar objetividad que ya se encontraba en los primeros fotoensayos, como el *Country Doctor* (W. Eugene Smith, 1948). Pensar la fotografía implica un análisis fototextual basado en teorías psicoanalíticas que sí aporta una nueva mirada a la fotografía autobiográfica. Estas teorías se renuevan a raíz del encuentro de los críticos John Tagg, Allan Sekula y el mismo Victor Burgin en la conferencia internacional *Re-Thinking Photography* (Durnham, Carolina del Norte, 2005). Estas teorías repercuten en el neodocumental de las fotografías de Alan Sekula que constituye un tipo de autobiografía más social, como un espacio de intersección de diversos medios que se influyen mutuamente. La forma de involucrarse y compartir problemas sociales o económicos de forma activa, incorpora el pensamiento crítico del artista y renueva el reportaje. Asimismo, se va incorporando el texto, la secuencia y la escenificación a las estrategias documentales al uso, como indica en su libro *Allan Sekula: Performance under working conditions* (2003).

Asimismo, los criterios de selección expositivos basados en la genialidad del autor o la corriente histórica, comienza a incorporar una mirada cultural e interdisciplinar que se consolida en la década de los noventa del pasado siglo. En el ámbito español, destacan la expo-



Allan Sekula, *Voluntarios exhaustos, Exhausted volunteers* (en route from Isla de Ons, 12-19-02), 2002-2003.

sición *Literafoto-grafiatura* (Zaragoza, 1993) y los *Encuentros* de PhotoEspaña: *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*, dirigidos por Fernando Scianna & Antonio Ansón (Madrid, 2009). De estos últimos, destacan los estudios sobre la novela familiar de Marianne Hirsch, sobre la memoria de Federico Campbell y Roberto Andó o sobre la identidad de Philippe Ortel. En general, la aparición de este foro común para la fotografía y la literatura, evidencia la importancia de un lenguaje fototextual que pueda manejar libremente los recursos creativos de ambos, independientemente de las teorías y los límites de los géneros. Más allá de las diferencias entre lo público y lo privado, entre la literatura o la imagen, entre el autor y su lector, entre lo real y lo ficcional, existe un territorio de interés común para los fotógrafos, escritores, teóricos, filósofos y artistas: la fotografía autobiográfica.

La mayoría de las publicaciones especializadas en fotografía y autobiografía provienen del ámbito de la teoría literaria. Dado que la fotografía se asocia a la captura de un instante que, al contemplarse, siempre se refiere a un momento pasado, la fotografía se ha utilizado como un fiel registro de la memoria. A pesar de su interés en la imagen, los estudios autobiográficos habitualmente analizan el proceso de creación escrito, al que supeditan los ejemplos fotográficos. En su libro *Picturing ourselves. Photography and autobiography* (1997), Linda Haverty Rugg estudia la autobiografía fotográfica de diversos

escritores: *El Angel de la Historia* y la infancia de Walter Benjamin, el retrato psicológico de August Strindberg, y el álbum fotográfico de la infancia de Christa Wolf. “Tal como señala Linda Haverty Rugg a propósito de Benjamin, la autobiografía constituye para él un programa teórico más que una mirada sobre la vida humana. En dicho programa la persona permanece anónima y la fotografía se convierte en teoría y, a la vez, en literatura e historia” (Guasch 2009: 63). Generalmente los estudios literarios sobre fotografía analizan el estilo más o menos fotográfico de escritores, como *Light Writing & Life Writing: photography in autobiography* (2000) de Timoty Dow Adams, aunque su último bloque “Picturing the Writing” analiza las obras de autores dedicados tanto a la escritura como a la fotografía como Eudora Welty, Wright Morris y Edward Weston.

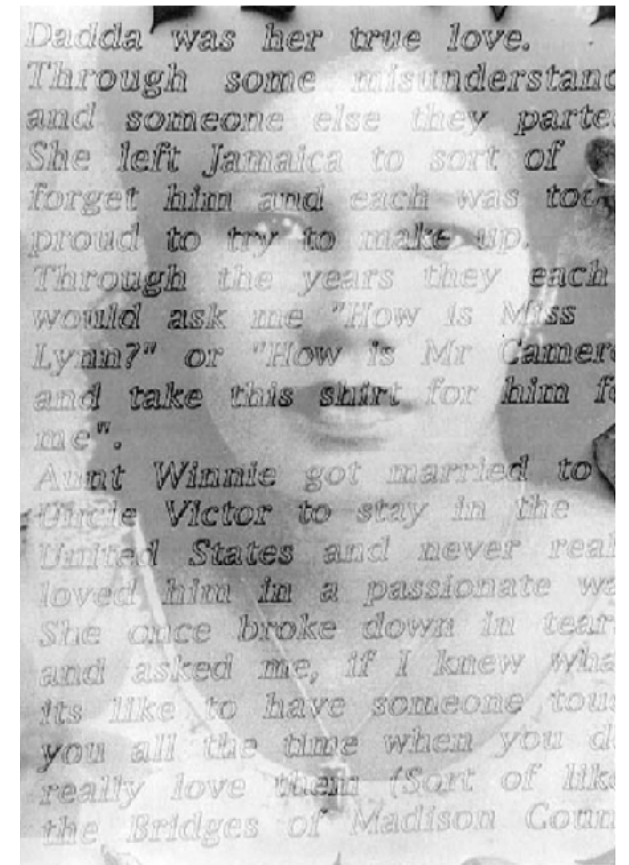
Dentro de este paradigma literario, podemos encontrar un terreno común a la literatura y la fotografía familiar bajo la llamada “mirada familiar” de Marianne Hirsch (*The familial Gaze*, 1999). Este tipo de teoría memorialista estudia la novela familiar en relación con la fotografía, por ejemplo en los *photocollages* de los antepasados de Albert Chong. Esta familiaridad comienza en los años ochenta a desplazarse a otro tipo de vínculos como sucede en las instantáneas de los amigos de Nan Goldin quien amplía los lazos paterno-filiales hacia nuevos tipos de convivencia, como veremos en el capítulo 2. El

siglo XX se caracteriza por unos vínculos familiares virtuales debido a un incremento de los desplazamientos y del aislamiento en las grandes urbes. Estos últimos décadas sirven de precedente del estado actual de la fotografía digital. Llevando al límite la teoría de M. Hirsch, el siglo XXI se caracteriza ya por una mirada cyberfamiliar, por la cual nos mantenemos conectados digitalmente a nuestros seres queridos. La fusión de medios expresivos a favor de la gran red internauta sitúa la autobiografía fotográfica en un terreno multidisciplinar y virtual, en los blogs, los álbumes digitales y los relatos virtuales. La autobiografía de nuestro siglo ha dirigido la mirada familiar a un contexto completamente cibernético donde el yo es un perfil de *Facebook*, los paseos por la ciudad pueden realizarse desde *Google maps Street view*, las conversaciones son *chats* y las relaciones físicas se combinan con una realidad virtual como *Second life*, por ejemplo. A pesar de mi intento de diferenciar los momentos vividos y los contruídos, la misma naturaleza ficcional de la fotografía se divide en dos conceptos: el recuerdo y la memoria, respectivamente. El primero suele ser parcial: fragmentos o instantes que se quedan grabados. La segunda suele ser una construcción más general, incluso heredada o inventada.

La representación de la familia y lo cotidiano es uno de los pilares básicos de la teoría de la fotografía, presente desde su historia *amateur* hasta la fotografía de autor. Es de especial interés la recopilación de cartas de visita y fo-

tografía familiar de Geoffrey Batchen en *Forget me not: Photography & Remembrance* (2004). Precisamente por captar un instante del pasado, el retrato se ha utilizado como una manera de preservar la memoria familiar, analizado por los teóricos bajo el término inglés *snapshot* en la colección de artículos *Photography. Theoretical snapshots*, editados en 2009 por Jonathan J. Long, Andrea Noble y Edward Welch.

Como veremos en profundidad, gran parte de la teoría fotográfica se sustenta en el concepto de melancolía que implica la captura de un instante que siempre percibiremos como pasado o muerto. Basándose en las teorías de Roland Barthes, Susan Sontag y Walter Benjamin sobre el retrato fotográfico como máscara mortuoria, Jay Prosser redefine la fotografía como una forma de pérdida y, por tanto, como género memorialista en sí mismo en su libro *Light in the Darkroom. Photography and loss* (2005). La historia cultural se narra a partir de esta memoria familiar, étnica, personal, cotidiana, del barrio o de la comunidad, como explican Annette Kuhn y Kristen Emiko McAllister en *Locating Memory. Photographic Acts* (2006). Las autoras, inglesa y canadiense respectivamente, ponen de manifiesto las tradiciones de ambas culturas en su preocupación por el tema de la memoria. La escritura femenina encuentra su analogía en temáticas fotográficas como los viajes, lo doméstico, lo cotidiano, las historias de vida, las acciones, el cuerpo y la marginalidad, como vemos en los ensayos de Marlene Kadar, Linda Warley,



Albert Chong, *La historia de la Winnie, Aunt Winnie's Story*, 1995. Chong recapacita sobre el vínculo maternal con su tía Winnie a través de la historia y el álbum familiar.

Jane Perrealut y Susanna Egan, *Tracing the Autobiographical* (2005).

Viendo que la mayoría de estos escritos específicos se narran desde un punto de vista literario, sería interesante y extenso investigar las descripciones prácticamente *fotográficas* de las novelas de infancia como *En busca del tiempo perdido* (1913-1929) de Marcel Proust o *Running in the Family* (1982) de Michael Ondaatje en Sri Lanka donde pasó los primeros años antes de emigrar con su madre a Canadá. Asimismo, la presencia de la imagen determina el tipo de literatura en *El amante* (1984) de Marguerite Duras que analiza Susanne Blazejewski en su tesis *Bild und Text -Photographie in autobiographischer Literatur* (2002). Este enfoque esencialmente literario contribuye a mi investigación fundamentalmente gracias a una extensa bibliografía que sirve como ejemplo, comparación y soporte teórico de la literatura comparada, mucho más sólido y construido que el ámbito artístico y que sustenta el punto de vista de mi investigación. La autora se pregunta si existe una “imagen absoluta” o “imagen fantasma” capaz de contener cien mil palabras o, en caso contrario, si una colección de imágenes como el álbum familiar puede contar esa historia, como demuestra la tesis *El álbum de familia: de la caja de zapatos a los weblogs* (2007) de Tomás Zarza Nuñez.

La diversidad estilística en las escrituras del yo demuestra un interés común a la literatura y el arte por romper con las normas estableci-

das, experimentar, innovar y crear nuevos lenguajes que distiendan las fronteras analíticas de la teoría. Una vez mencionado esto, excluyo deliberadamente las autobiografías escritas por fotógrafos que explican fundamentalmente el proceso de trabajo de sus apasionantes vidas, por ejemplo, la del fotógrafo de guerra Don McCullin (*Don MacCullin: Sleeping with ghosts : a life's work in photography*, 1994) o el retratista Jack Kato (*I can take it: The autobiography of a photographer*, 1947) que contribuyen al mito del artista.

En España, las publicaciones especializadas en autobiografía e imagen comienzan en 2009 con la revista *Exit Book: El mito del artista. Biografía/ Autobiografía*⁸, que profundiza en la presencia de la autobiografía en la historia del arte y, en 2013, *Exit 49: Autobiografía*. En el mismo año, el libro *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* de Ana María Guasch vincula la autobiografía con artistas, entre los que destaco las fotografías de Mary Kelly, Hanne Darboven o Sol Lewitt en el capítulo 3. Este libro tiene como referencia el programa de investigación “Biography” desarrollado en *Getty Research Institute* (Los Ángeles, California, 2003). Veremos en el capítulo 3 cómo el coleccionismo se extiende como un método interdisciplinar e innovador para pensar las imágenes de forma transversal e innovadora generando múltiples formas de narrativa autobiográfica.



Tomás Zarza Nuñez, *Photo me Photomaton*, 1994-9 (fragmento). Según Zarza, Londres es “(...) un lugar de encuentro. Allí paso mucho tiempo. Es acogedor. Es un pequeño templo que me protege contra el anonimato. Es imparcial. Es mi confesor, mi diario.(...) No importa de donde soy. No hay barreras, ni excesos raciales. Dos monedas de diálogo contra el espejo. Dos libras en la caverna del Demiurgo. Dos monedas de pose. Dos libras de voyeurismo (...)”. Su tesis *El álbum de familia: de la caja de zapatos a los weblogs* (2007) aborda cuatro cuestiones. Primero, la historia de la fotografía familiar y las técnicas para la producción de imagería personal. Segundo, la construcción de la memoria familiar a través de las postales, porque todo lo que fotografiamos ahora, en realidad, lo hemos aprendido de nuestros antecesores mediante la ‘memoria fotográfica’, que educó nuestra percepción. Tercero, los artistas que desarrollan su obra entorno al álbum familiar convivido y, por otro lado, recreado y/o ficcionado, valiéndose del modelo de álbum familiar y recreando escenas similares desde la teatralización y la puesta en escena de sujetos y localizaciones. Cuarto, el álbum electrónico, pasa del desorden de la ‘caja de zapatos’ a un extraordinario archivo personal que se taxonomiza por fecha y lugares, que rompe la barrera de lo privado y que convierte nuestra vida en una suerte de espectáculo al alcance de una gran red de amigos y cercanos, que supone un gran cambio para el concepto de lo privado” -texto de Tomás Zarza resumido.

Este mal de archivo se consolida en el siguiente capítulo 4 en el que vinculo la memoria individual con la histórica, que da sentido a la fotografía encontrada y al tratamiento de esta documentación de forma más o menos realista en función de los criterios y teorías históricas vigentes. Tal y como explica Michael Renov, el periodo *post-verdad* se sitúa entre 1970 y 1995 a raíz de la experimentación en las estrategias documentales, explica Virginia Villaplana en una entrevista⁹. A través de la posproducción, se configura una memoria tecnológica denominada postmemoria, ya que el trabajo con imágenes genera vínculos más fuertes al llevar cosas al proyectar el pasado en un futuro, que analiza el libro *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* de Andreas Huyssen (2002). En el cuarto capítulo veremos cómo, la revisión de los documentos almacenados como material creativo genera nuevas versiones de los hechos. De ahí que relacione la “búsqueda del tiempo perdido” de Proust con la renovación de las teorías memorialistas a finales de los ochenta. De ahí que haga hincapié en la revisión de las imágenes Christian Boltanski. A raíz de la relectura del Holocausto, “la caída del muro de Berlín o el fin de las dictaduras militares en América Latina, la memoria responde a un comportamiento social matizado por la globalización, el surgimiento de nuevos nacionalismos y confrontaciones bélicas, tocadas por los avatares de la economía, y el vértigo de los acontecimientos que dan nuevos rumbos a las

comunidades” (*Íbidem*). Dado el protagonismo que cobra mi capítulo sobre el Holocausto, voy a citar la importancia de la postmemoria a modo de justificación y referente fundamental de la gestión de la transformación de los meros recuerdos individuales y banales en un relato susceptible de modificar la versión totalitaria e impositiva de la historia. Especialmente el relato del trauma ha cobrado un protagonismo desmedido, ya que debatir el dolor de los demás está muy relacionado con la distorsión y la manipulación de la supuesta verdad.

“Sin embargo, es importante que maticemos el excedente de memoria al que apunta Andreas Huyssen desde hace unas décadas viene marcado por el régimen de musealización estructuración mediática de la memoria protagonizado por las industrias culturales, cuya producción remite al marketing masivo de la nostalgia a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica postmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al amento de los documentales históricos en televisión” (*Íbidem*).

En 2011, Estrella de Diego trabaja la fotografía de forma colateral en su libro *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, como veremos en los orígenes performáticos de la autobiografía que veremos en el capítulo 5. En el año 2012, la tesis *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea* de Miki Yokoigawa se centra en



Anna Kubelka, *Retratos: primer año, First Year Portraits*, serie *Mirror*, 1972-3.

una perspectiva global y en movimiento de la autobiografía femenina relacionada con mis dos últimos capítulos. Además de las obras autobiográficas de Mona Hatoum, de Trinh T. Minh-Ha, de Tracey Moffatt, de Fiona Tan, de Kimsooja, de Agnès Varda, la autora de esta tesis analiza su propio trabajo *En memoria de Harue: vida y muerte de una inmigrante japonesa en México, 1929- 1949 (2006-2009)* de Miki Yokoigawa.

Existe un referente fundamental que unifica la práctica y la teoría sobre autobiografía visual bajo el nombre de *mediabiografía*, un método creado por V. Villaplana y que explica ampliamente en su página web. Sus talleres unifican la experiencia y la experimentación con referentes artísticos, cinematográficos y literarios. En el plano cinematográfico, desde principios del siglo XX, el montaje de las vanguardias rusas como *Esfir Shub* ; en los años cuarenta o cincuenta, el cine americano de Maya Deren¹⁰ y Jonas Mekas; en los años sesenta y setenta, la experimentación política del cine europeo de Chris Marker, J.L. Godard; en los años 1960 y 1980, el *Nuevo Cine Alemán* de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog. También en el cine documental de *Abigail Child*, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Frogács o la metodología de “la cámara analítica” de Yervant Fiankikian y Angela Ricci Lucchi. La ruptura del relato fílmico en la obra de Germaine Dulac tiene su homólogo en la literatura de Djuna Barnes, entre otros

movimientos literarios experimentales, como la literatura potencial del Oulipo. El cine ha fomentado un placer de la mirada, tal y como teorizan Michel Foucault (en las tecnologías del yo, que veremos a continuación), Laura Mulvey (*Placer visual y cine narrativo*, 1975) y llevan a la práctica el grupo *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007). “De forma paralela, la noción de *Mediabiografía* parte del concepto ‘tecnología del sexo’ que Teresa de Lauretis plantea ‘la tecnología del género’” que defiende que la sexualidad está condicionada por el sistema educativo, mediático, familiar, político... etc. “La construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorrepresentación” (*Ibidem*).

El motivo fundamental que ha convertido la fotografía en uno de los principales medios para preservar la memoria es su naturaleza *amateur*, una característica que comparte con la autobiografía literaria. El origen aficionado y cotidiano de la fotografía y la escritura me llevan a establecer dos tipos de creación memorialista: la popular y su incorporación en el ámbito profesional. En el primer caso, el álbum, los diarios y la literatura familiar se basan en unos criterios de clasificación fundamentalmente personales, subjetivos o sentimentales. En el segundo, las memorias, los cuadernos de artista, las autobiografías o los cuadernos de bitácora, entre otros, responden a un criterio divulgativo, artístico, científico o antropológico en el que el investiga-

dor toma muestras de la realidad que ordena de forma supuestamente objetiva para un fin profesional. El primero suele quedarse en el ámbito privado mientras que el segundo suele concebirse para su publicación, aunque veremos numerosas excepciones.

La bibliografía sobre autobiografía suele realizarse de forma colaborativa y fragmentaria en función de diversas teorías literarias, feministas, o artísticas; o bien, según su materia específica histórica, artística o literaria. De la misma manera, mi análisis de las autobiografías fotográficas no es un manual exhaustivo, sino una guía de interacciones significativas entre autobiografía y fotografía.

3. La autobiografía como categoría artística



Hippolyte Bayard, *Autorretrato como hombre ahogado*, 1940.



Gavin Turk, *Retrato de algo que nunca llegaré a ver*, *Portrait of Something that I'll Never Really See*, 1999.

El primer ejemplo se remonta a la misma invención del medio fotográfico, con el *Auto-retrato como hombre ahogado* (*Self-Portrait as a Drowned Man*, 1840) de Hippolyte Bayard. El autor se fotografía a sí mismo como un hombre ahogado para representar la frustración ante la falta de reconocimiento por sus inventos. El gobierno estatal depositó el reconocimiento de la invención de la fotografía en Daguerre sin ningún tipo de consideración hacia la situación precaria de Bayard. En la parte trasera de su autorretrato puede leerse cómo se quita la vida quedando su cuerpo abandonado en la morgue sin que nadie lo reclamara durante días por lo que podemos ver el inicio de putrefacción de sus manos y cara. Este suicidio metafórico demuestra la teatralidad implícita en el medio fotográfico, una ficción completamente compatible con la fidelidad a sus sentimientos: una muerte simbólica tanto en la imagen como en el texto. A pesar de su fracaso como reconocido inventor de la fotografía, Bayard ha pasado a la historia como el autor del primer autorretrato y como primera autobiografía, debido fundamentalmente a su confesión escrita en el dorso, a la utilización de una narrativa y puesta en escena. En su libro *Autofocus* (2010), Susan Bright compara esta fotografía de Bayard con el Retrato de algo que nunca llegaré a ver (*Portrait of Something that I'll Never Really See*, 1997) del artista británico Gavin Turk, ya que ambas imágenes muestran la imposibilidad de verse a uno mismo: muerto en el caso de Bayard o con los ojos cerrados en

el caso de Turk. Tanto la confesión del primero como el realismo de segundo pueden considerarse fotografías autobiográficas en la medida en la que exponen la mirada hacia uno mismo.

Desde sus orígenes, la fotografía trata de rebatir la falacia documental, es decir, eliminar el prejuicio de que la representación y su referente coinciden, como veremos en el primer capítulo. Cada una de las teorías y vanguardias artísticas destruye la forma de mirar de sus predecesores para descubrir una nueva, para alcanzar lo real o para negar su existencia, desvelando reiteradamente la imposibilidad de vivir y representar de la misma manera. Por ejemplo, el gran tamaño del autorretrato y detalle casi forense de Turk incide en una mirada fría, directa e independiente de la personalidad del modelo, cuyo máximo exponente es la famosa serie de retratos de alemanes de Thomas Ruff. Sus retratos de gran formato (1983-5) desvinculan este género de la representación del yo, la memoria y la identidad para desplazarlo al terreno de la nueva objetividad alemana. Esta corriente hereda los patrones de repetición, como la uniformidad en la iluminación, la sobriedad, la secuencialidad y el encuadre frontal de la Academia de Arte de Dusseldorf, con el matrimonio Bernd y Hilla Becher a la cabeza. La intención de eliminar la subjetividad de la mirada caracteriza estos retratos, inspirados en la mirada directa y el enfoque antropológico de los retratos *People of the 20th century* (1910-1956) de August. En



Exposición August Sander / Boris Mikhailov: German Portraits (22/3-5/2012). Galería Pace/McGill, NY. Arriba, Boris Mikhailov, *Sin título*, serie *German portraits*, 2008; y August Sander, *Victim of persecution*, serie *German portraits*, 1938.



Alice Austen, *Trude y yo -enmascaradas, faldas cortas*, 33h Jueves 6 de Agosto, *Trude and I -Masked, Short Skirts*, 11 pm, Thursday August 6th, 1891.

oposición a la objetividad y frontalidad del retrato de carnet de identidad, la exposición August / Boris Mikhailov: German Portraits (22/3-5/4/2012, Galería Pace/McGill, Nueva York) demuestra la importancia de la mirada marginal de ambos fotógrafos que retratan los perfiles de la sociedad alemana, desde las primeras fotos de Sander en 1910 hasta la serie German Portrait de Mikhailov en 2008. La mirada autobiográfica consiste en ver esta relación entre la vida y la obra del fotógrafo, una forma de pensar la fotografía en relación a la presencia, la intencionalidad y la confesión que la mirada del espectador determine.

Existen algunos precedentes fundamentales para la definición de fotografía autobiográfica contemporánea. A mediados del siglo XIX, la perspectiva literaria y sentimental de la fotografía victoriana de Julia Margaret Cameron o Lewis Carroll es el germen de la revalorización artística de la fotografía academicista hasta finales de siglo. Progresivamente, se va incorporando la escenificación del yo como un método de análisis interior, de la fotografía doméstica y del diario femenino, como vemos en la fotografía Trude and I -Masked, Short Skirts, 11 pm, Thursday August 6th, tomada en 1891 por Alice Austen. Sus imágenes, fechadas como si se tratara de un diario, anticipan la reflexión sobre el doble, la puesta en escena, las reivindicaciones de género, la performance, el juego especular y la teatralidad y la ficción del yo que caracterizan la fotografía de los años 70.

Otro de los hitos fundacionales de la fotografía autobiográfica tiene lugar a principios del siglo XX con el surrealismo, interesado en la vida interior, onírica y subconsciente en las fotografías. Por ejemplo, la fotografía Claude Cahun incorpora los cuestionamientos sobre el género, la sexualidad, la soledad, los estados anímicos, la identidad, el doble y la representación del cuerpo. En los años treinta, la fotografía humanista pone al individuo en el centro de mira y la Street photography gira el objetivo de la cámara a los hogares. En ambos periodos, encontramos fotógrafos autobiográficos.

La fotografía autobiográfica viene determinada por las diversas interacciones entre fotografía y literatura, que se remontan a la relación histórica entre la pintura y la escritura. La primera interacción se produce en 1940 cuando Edgar Allan Poe aclama la invención del daguerrotipo, según analiza Jane M. Rabb en su manual *Literature and Photography: Interactions 1840-1990: A Critical Anthology* (1995: 5). Las colaboraciones entre fotógrafos y literatos han rebasado las fronteras representativas de cada disciplina para apropiarse y contaminarse con recursos mutuos que Marsha Bryant (1996) clasifica en dos estrategias: la transformación o la intervención fototextual. Al igual que la autobiografía, los ejemplos fototextuales carecen de una norma, un género o una estructura común. No existe un periodo o una corriente que se caracterice por su fototextualidad sino que es

un proceso constante, desde la invención de la fotografía, que puntual y progresivamente, ha ido conformando un corpus de obras y autores destacables.

Como explica la recopilación *Phototextualities: intersections of photography and narrative* (2003) de Alex Hughes y Andrea Noble, el vínculo entre fotografía y texto se debe al carácter testimonial de la fotografía, bien desde la relación entre la memoria y la historia que estudian Marianne Hirsch o Judith Fryer Davidov, bien desde el lenguaje mismo, desde la narrativa que conecta la imagen, la memoria y el texto, como sostiene Nancy Shawcross. En oposición a la mirada directa al suceso, Andrea Noble define “la narrativa de la diferencia” como un relato sobre la “no mirada” hacia lo marginal que se caracteriza por un enfoque común dramático (como aparece en uno de los artículos de María Zabala) y característico del humanismo (escrito por John D. Perivolaris). De esta identidad imaginaria que construye la fotografía humanista destaca especialmente el primero de varios foto-ensayos fotográficos que su autor Eugene Smith titula *Spanish Village* sobre el pueblo extremeño de Deleitosa. Publicado en 1950, este foto-ensayo puede considerarse uno de los hitos fundacionales de las interacciones entre fotografía y escritura. Con un fin informativo y una enorme difusión, su objetivo, por un lado, era cubrir un tema de interés popular y mediático que, gracias a esta unión de lenguajes conseguía una mayor

objetividad llegando a un mayor número de gente y, por otro, la profundidad y realismo que implicaba la inmersión del fotógrafo en la vida del médico de pueblo o las casas de la gente evitando frivolidades y sensacionalismos, creando una prensa de calidad y, al mismo tiempo, un arte necesario. Alex Hughes establece el “momento fototextual” como una particularidad del género memorialista, basándose en los ensayos sobre las teorías Jacques Derrida y Catherine Malabou sobre la deriva de Marie-Claire Barnet y sobre memoria, temporalidad y subjetividad de Jon Kear en *La Jetée* de Chris Marker. Pero las fototextualidades generalmente no aparecen de forma aislada en una fotografía individual, sino que pueden apreciarse a través de la repetición que caracteriza el estilo de un artista, es decir, estudiando su proceso creativo. Por ejemplo, el conjunto de entradas que conforman un diario íntimo o en los álbumes fotográficos, que Elisabeth Siegel denomina “construcciones fototextuales” (*Íbidem*). A grandes rasgos, Hughes y Noble consideran que la fotografía en sí misma proporciona la imagen evocadora de la memoria; mientras que el texto aporta la temporalidad y la narración que construye la historia del individuo. Por tanto, la aproximación fototextual resulta idónea para el estudio de la fotografía autobiográfica. En el marco teórico francés, destaca las estrategias fotográficas auto-expresivas de los escritores europeos como Roland Barthes, Jean Baudrillard y W. G. Sebald. François Brunet (2009: 143) considera que existe un úni-

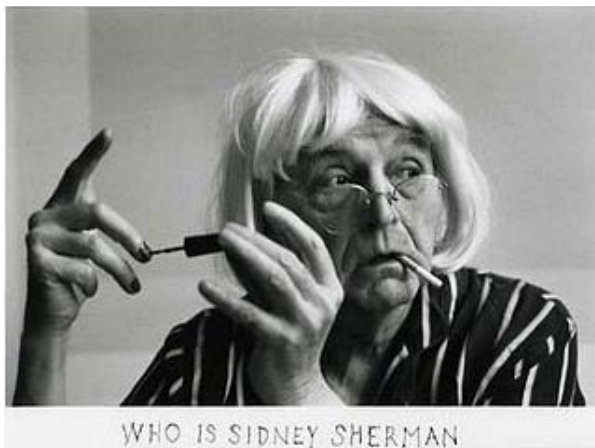


Eugene Smith, *Spanish Village*, cuaderno de notas, 1950.

co terreno de interacción fotoliteraria: la foto-novela (*roman-photo*). Este género, más popular en Italia y México desde mediados de los años sesenta del siglo pasado, enraíza en el cómic y el cine, generalmente unida a temas sentimentales, fantásticos o criminalísticos, más próximos al folletín que al arte o la autobiografía.

A pesar de la presencia autobiográfica desde el siglo XIX, la auto-reflexión gana protagonismo en el arte fotográfico contemporáneo durante los últimos cuarenta años, a raíz del giro de la fotografía hacia el reportaje personal. La autobiografía se va constituyendo como materia de estudio a medida que va cobrando más protagonismo la personalidad o la vida del autor que, en el caso de la fotografía, sucede fundamentalmente en los años setenta. Alejadas del sueño americano, las nuevas generaciones de fotógrafos comienzan la crítica a la sociedad americana a través de una mirada más personal y marginal. Algunos contaban su día a día aproximándose al género literario del diario íntimo, otros a partir de la imagen proyectada y otros a través del retrato y la fotografía conceptual. En el primer caso, Larry Clark realiza un reportaje en su tierra natal de Tulsa, incluyendo notas a mano en sus fotografías en blanco y negro. En su proyecto *Tulsa* (1971), Clark reconoce que no tomó estas fotografías como un voyeur sino como un participante de este fenómeno. Al igual que la escritura de la generación beat, la fotografía en color de estos años refleja la decadencia de

lo cotidiano, a modo de diario. La autobiografía se regenera, no desde aquellos que han vivido una larga vida, sino desde la experimentación y el auto-cuestionamiento durante la juventud. A pesar de que no hayan tenido tanta vida que contar, estos jóvenes registran la intensidad y la vitalidad de un pasado reciente, anteponiendo la espontaneidad del presente a la historia de una vida memorable. En esta década, también las secuencias narrativas de naturaleza fenomenológica de Duane Michals, pueden considerarse precursoras de la narrativa reconstructiva del siglo XXI (como veremos capítulo 5). La fotografía conceptual impulsa el interés común entre fotografía y literatura por definir el yo postmoderno. De esta forma, la fotografía autobiográfica contemporánea se define, más que definitiva y taxativamente (a través de géneros como el retrato, la novela o las memorias), como un proceso de búsqueda del autor que hace partícipe al espectador o lector.



Duane Michals, *Quién es Sidney Sherman*, 1967.

4. La autobiografía como intimidad

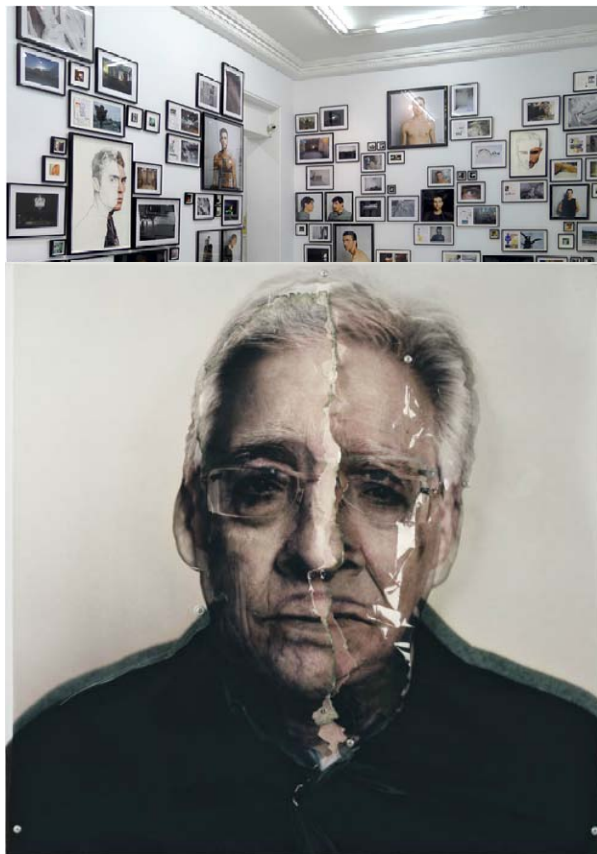


Pierre-Louis Pierson, *La condesa de Castiglione: Juego de locura, Scherzo di Folli*, 1863-66. La condesa de Castiglione era conocida por su belleza en el Segundo Imperio y miembro destacado de la alta sociedad parisina. Pierre-Louis Pierson ayudaba a crear sus personajes sensuales, seductores, coquetos y virginales.

A diferencia de la identidad, con la que se asocia el autorretrato, la autobiografía se define por su intimidad. Generalmente se ha vinculado el autorretrato a la autobiografía, entendiendo el cuerpo como espejo del alma, como imagen exterior de un carácter o estado de ánimo interior. Sin embargo, la facilidad de manipulación de este envoltorio o apariencia no implica necesariamente la alusión a la propia vida del creador, sino que generalmente cuestiona la relación del autor con su entorno a través de dos conceptos: identidad y alteridad. Ambos cuestionan las similitudes y diferencias, respectivamente, del autor en relación con su propio grupo, asumiendo unos roles y características comunes y estableciendo una relación de poder. Como heredero del retrato de historia, el retrato fotográfico incide en la supremacía del canon occidental, masculino, blanco, adinerado y poderoso que apenas representa a la mayoría social. La solemnidad y valía histórica del retrato se sustenta en lo superficial de la imagen (vestuario, color, gesto o pose) para evidenciar las similitudes y diferencias entre costumbres, culturas, profesiones, edades, clases y personalidades que definen al ser social. Sin embargo, la mayoría de representaciones de identidad surgen como una resistencia ante los prejuicios y la homogeneidad de una mayoría superior, convirtiendo la categoría estética de la identidad en una reivindicación política. De esta forma, otros rostros, clases sociales, razas, sexos y géneros han luchado por abrirse camino socialmente en busca de mayor

visibilidad que les incorpore al mundo cultural y social con el prestigio y el reconocimiento merecido. Existe un terreno de estudio común al arte y a la literatura en las teorías feministas sobre la identidad, el cuerpo y la visibilización de las minorías.

La bibliografía sobre la representación del cuerpo del artista resulta muy extensa, incluyendo el género del retrato, el subgénero del autorretrato, la pintura de historia, el reflejo, el *body-art*, la performance o la herencia pictórica, temáticas que afectan de una forma u otra a la autobiografía. Sin embargo, parto de la hipótesis de que el género de la autobiografía no es equivalente al del autorretrato, ya que este último no siempre representa la identidad del artista. En numerosas ocasiones, el fotógrafo sencillamente carece de un modelo disponible para representar otro tipo de temas, como las reivindicaciones de género, sexo o raza asociadas a la identidad y que poco tienen que ver con su personalidad o su vida. Confundir el autorretrato con la autobiografía, simplemente por el uso del cuerpo del artista, sería como definir como literatura autobiográfica cualquier escrito en primera persona. Por tanto, la presencia del cuerpo del creador en la obra no implica necesariamente la alusión a su propia vida sino una serie de características manipulables que el autor ha utilizado para redefinirse, reinventarse pero también habitualmente para hablar de los otros por encima de uno mismo.



Germán Gómez, serie *De padres a hijos*, 2010; serie *Años 30*, 2012. Este fotógrafo español trabaja sobre la identidad y la sexualidad. En este trabajo, la superposición de retratos de padres e hijos evidencia el paso del tiempo y el reencuentro familiar a través de la fisonomía.

Una de las pocas obras dedicadas a la autobiografía en el arte contemporáneo está editada bajo el nombre *Autobiography* (2004) por los artistas Barbara Steiner y Jun Yang. La mirada, el criterio, la capacidad de selección y el conocimiento de los artistas como editores caracteriza todos los volúmenes de esta colección llamada *Art Works*. Este libro fundamental sobre arte contemporáneo autobiográfico cuenta con gran número de artistas que trabajan con vídeo y fotografía, debido al creciente interés por estos medios a partir de los años setenta. Sin embargo, este libro se centra mucho más en cuestiones de identidad que en la personalidad o la vida que narra la autobiografía. El problema de la narratividad en la fotografía es, primero, que sea unitaria y, segundo, que sea instantánea, alejando los relatos a otras artes. La fotografía ocupa un lugar transversal en materia de autobiografía según señala Kathleen Ashley en su libro *Autobiography and postmodernism* (1994). Generalmente, la fotografía ha cumplido una función ilustrativa al servicio de la literatura para ofrecer pruebas, generalmente insustanciales, de la existencia de una persona real que dé autenticidad a los personajes del libro.

La construcción de la autobiografía, tal y como indica la etapa *graphé*, que se centra en la definición de autobiografía como una forma de interpretación del yo a través de un lenguaje que siempre difiere de su referente, siempre es ficción y no mimesis. Esta reinención del yo en

fotografía se debe a la pose ante la cámara, un acto que, por muy natural que sea, suele tener algo de premeditación y de control, tanto en el encuadre como en la teatralidad implícita. Sobre este tema profundiza Paul Jay (1994: 191) en su artículo “La pose: Autobiografía y el sujeto de la fotografía” en el que define la autobiografía fotográfica como “producto de un momento tras otro, experiencia tras experiencia”. La pose del sujeto ante la cámara determina el carácter autobiográfico de la fotografía, alejándose de la toma única, que Henry Cartier-Bresson denominaba *instante decisivo*. Gracias a P. Jay los escritos de autobiografía y postmodernidad comienzan a incorporar la idea de línea de tiempo o trayectoria formada por un conjunto de imágenes estáticas o archivo que permiten detenernos y avanzar libremente hasta configurar un significado nuevo y participativo que demanda el espectador postmoderno. En esta línea, hay que subrayar el interés de los estudios culturales por ir más allá del autorretrato, del que se ocupa fundamentalmente la crítica literaria, para investigar las narrativa fotográfica.

Mientras que el retrato fotográfico habla de la identidad, la autobiografía como género memorialista está vinculada al relatos de experiencia vital del autor. Como aparece en el primer capítulo, el relato de vida del autor requiere una lectura o mirada autobiográfica, una conexión entre el autor sincero y su lector crédulo, un pacto basado en la confianza como veremos en



Cindy Sherman, *Untitled-479*, 1975.

la definición de Lejeune. Gracias a este acuerdo, la autobiografía permite la proyección del autor en otro ser o cosa, según la teoría postestructuralista de Paul de Man. Aunque pueda parecer que todo vale, existe una premisa fundamental para detectar la autobiografía: la intención del artista de desnudarse metafóricamente ante su audiencia, es decir, la intencionalidad de confesión.

De todas formas, se corre el peligro de confundir la autobiografía con auto-referencialidad, como indica Johnathan Loesberg: "atribuyendo al autor lo que sólo son problemas del lector"¹¹. Basándose en la dificultad para contrastar la información intratextual con la realidad extratextual, el lector solo puede confirmar la veracidad de la autobiografía, si desconoce la vida del autor o referente. De nuevo nos metemos en un terreno escurridizo: ¿en qué medida conocemos algo con absoluta certeza? Por tanto, la autobiografía depende de la interpretación del receptor más que de la intención del creador, es decir, se define como una categoría artística o figura de lectura. Por ejemplo, existen numerosos escritos sobre la obra autobiográfica de Cindy Sherman a pesar de que ella niegue estar hablando de sí misma e incluso desapruebe esa lectura. En palabras de la autora sobre los retratos de ella misma: "No tienen nada que ver conmigo, son mi material de alguna forma, pero la fotografía final tiene más que ofrecer que meras revelaciones de mi 'personalidad' (...) Mis fotos

no son auto-retratos o representaciones de mi misma”¹². La teoría de Loesberg confirma que el autorretrato fotográfico no implica directamente autobiografía aunque sí lo hace esta confesión de la autora, en la que reconoce rasgos de su personalidad en la imagen. Aunque veremos en profundidad diversas teorías literarias y criterios autobiográficos variados, todos ellos coinciden en que la autobiografía viene determinada por el lector.

Como en cualquier obra de arte, la aparición del cuerpo del autor en la imagen indica únicamente que el autor estuvo presente en el momento de la toma, cosa que habitualmente se deduce de cualquier fotografía firmada. A esto se refiere el noema “esto-ha-sido” de Roland Barthes, que certifica la presencia física del artista y su definición como testigo. Su mirada, su participación en la escena como observador y su autoría es inherente a la toma fotográfica. Sin embargo, considero fundamental el análisis de las estrategias que generan estos autorretratos para descartar lo que no es fotografía autobiográfica e ir perfeccionando esta definición. Nos encontramos, pues, con una serie de fuentes especializadas en foto y autobiografía que habitualmente analizan obras que contradicen, distorsionan, disfrazan y habitualmente se niegan a hablar de la vida del autor. Existe una tendencia a magnificar las obras eliminando los detalles personales. No por ello hay que escudriñar cada una de ellas hasta encontrar rasgos autobiográficos.

En 2010, aparece la categoría de autobiografía en el libro de fotografía: *Auto Focus: the self portrait in contemporary photography* de Susan Bright. Su clasificación en cinco temas (autobiografía, cuerpo, mascarada, estudio, álbum y performance) ofrece nuevas perspectivas sobre los manidos estudios de los géneros, en concreto sobre el retrato, profundizando desde otros puntos de vista como la literatura, la expresión corporal, el teatro, el cine, el libro de artista o la performance, respectivamente.

Mi punto de partida vincula el autorretrato a la identidad (etimológicamente, lo idéntico) de grupo, los roles y las teorías de género, relegando la autobiografía a un terreno más ambiguo, diverso y desconocido del diálogo confesional o la intimidad. La autobiografía se centra en la identificación del autor con su obra y de ésta con el observador, un juego especular y ficcional multidisciplinar. Aunque he indicado que el autorretrato y la autobiografía no deben utilizarse indistintamente, ambos géneros responden a una forma de catalogar los temas más habituales en la fotografía y a la literatura respectivamente. A lo largo del trabajo veremos que la autobiografía no funciona como un género fotográfico debido a su disparidad formal que veremos en los diversos géneros fotográficos: como el reportaje (que veremos en el segundo capítulo), el bodegón o el paisaje (en el tercer capítulo), la fotografía de archivo o el álbum (en el cuarto capítulo) o la fotografía escénica o de estudio (en

el quinto capítulo). Una vez dissociada la relación entre el autorretrato y la autobiografía, me dispongo a analizar los temas más comunes, lo que podríamos llamar subcategorías de la autobiografía en las obras fotográficas.

5. La autobiografía como estrategia artística

Existen numerosas estrategias de aproximación, distorsión y creación de puentes entre la obra y la vida artística, como el fotomontaje, la performance, el documental o la video-vigilancia. Dentro de estas estrategias, tiene especial importancia el contexto artístico, la mediación cultural, la conceptualización de los comisarios, las nuevas plataformas digitales y una serie de factores mediáticos. Las estrategias fundamentales que se repiten en el arte del presente, tanto en letras como en la música o el arte hacen especial hincapié en tres factores fundamentales para las artes plásticas, según sostiene Reinaldo Laddaga¹³.

En primer lugar, el artista se presenta en persona en el espacio de su obra, destacando aquellos que realizan una acción como parte de la obra, auto-exponiéndose. Este tipo de puestas en escena del cuerpo del artista comienzan con la *performance* y pueden interpretarse como un tipo de terapia alternativa a la psicológica. Por ejemplo, los orígenes sociales en la fotografía terapéutica se fundamentan en las colaboraciones entre artistas y los talleres de colectivos, como veremos en la obra de Jo Spence. A partir de los setenta, se teje una red de intercambio cultural que llegará a su máxima difusión con internet. En su libro *Family Snaps*, Jo Spence y Patricia Holland conjugan la visión artística y sociológica respectivamente y, además, incorporan la colaboración de los alumnos de sus talleres, ampliando la definición del proyecto a

un ámbito de investigación. En su libro *Picturing Childhood: The myth of the Child in Popular Imaginery*, Patricia Holland explica el cambio que han sufrido las imágenes sobre la infancia en la cultura popular que van desde los derechos de la infancia en los setenta, los abusos sexuales en los ochenta, la violencia infantil en los noventa y los niños precoces y consumistas en el 2000. La colaboradora de Jo Spence, Rosy Martin, se basa en los talleres y la fototerapia, como muestra en su página web. Internet permite una autobiografía temporalizada de sus proyectos en los que reflexiona sobre la importancia de la memoria individual, esencialmente doméstica y femenina, en relación con la memoria colectiva. El hecho de que estas imágenes, con tonos rosas, bordados, tazas de café y una atmósfera claramente *amateur* se constituyan como una página web artística sería uno de tantos ejemplos en los que la red ha contribuido a visibilizar unas minorías y unos intereses que comienzan con los movimientos sociales de los setenta en Inglaterra. En España habrá que esperar al *destape* de los ochenta para ver las primeras fotografías sin censura. Los fotógrafos de *la movida madrileña* sacan a la luz una juventud que experimentaba con el sexo, las drogas y el arte de forma alocada e inconsciente.

En segundo lugar, el arte contemporáneo suele realizarse con materiales menores en respuesta a su interés por lo cotidiano, al trazo o la convivencia del artista con determinados ob-



Rosy Martin, *La vagina comienza a marchitarse (...)* David Reuben, "Todo lo que siempre había querido saber sobre el sexo pero tenías miedo a preguntar", *The vagina begins to shrivel (...)* David Reuben, "Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask", McKay New York, 1969.



Anni Leppala, *Chapter I-IV, Issue 25*, 2011.

jetos poco valiosos en sí mismos. Esto es precisamente lo que muestra la presencia de la autobiografía en las creaciones más recientes ya que los materiales y los detalles personales constituyen otras formas de narrarse y abren nuevos caminos a la gran pregunta del artista sobre qué falta por contar si no es precisamente su visión más personal y la creación de un discurso propio, una mirada refrescante que renueve el discurso de la modernidad. Hoy en día ya no vemos el mármol o el pan de oro, tan frecuentes en las producciones del pasado, sino colecciones de objetos de consumo diario basados en la idea de archivo y de trabajo en proceso (*work in progress*).

El tercer punto en común de las estrategias serían las construcciones difusas en las que vemos un conjunto de fragmentos cuya agrupación es difícil de explicar, un conjunto de arquitecturas móviles que ocupan un espacio de medidas, formas y materiales variables, inasibles. Existe un cambio de paradigma que va de los grandes relatos a las historias más parciales y minoritarias que, como explica Roland Barthes, proviene de un tipo de escritura que tiende cada vez más a ser fragmentaria. Así, se plantea una obra de arte abierta, que el lector configura a partir de fragmentos que el escritor propone y que resulta de ambos interlocutores. Este es el caso del modelo expositivo que siguen muchos artistas desde los años setenta hasta nuestros días. Por ejemplo, la obra fotográfica *Chapter I-IV* (2011)

de la finlandesa Anni Leppälä hace referencia a la capitulación de un libro y, al mismo tiempo, sugiere las influencias de la poesía simbolista.

Existe un gran número de colaboraciones anómalas en las artes de hoy que pueden ser de dos tipos: por un lado, las interdisciplinares, que abren nuevas áreas e intersecciones de conocimiento (como la que nos ocupa, entre escritores y fotógrafos, por ejemplo); y por otro, las casuales o más cotidianas, incluyendo testimonios familiares, encuentros con otras comunidades o cualquier tipo de interacción entre “no-profesionales” del arte que participan y, por tanto, cuestionan y amplían esta pregunta compleja de quién es o no profesional en el mundo de las artes.

Esta apertura del campo del arte a otras disciplinas, según plantea Laddaga, consta de dos procesos simultáneos y opuestos en cuanto a la difusión y aparición en el mundo de la cultura en general. Por un lado, la profesionalización de la teoría, crítica y práctica artística mediante un crecimiento desorbitado en los últimos años de todos los tipos de agentes especializados en este sector (críticos, comisarios y artistas) e instituciones que inscriben el arte dentro de una *Academia* oficial, aleja la figura del artista de los círculos marginales y homogeneiza la escena artística, inscribiéndola en los entornos adecuados. Por otro lado, asistimos a un proceso de desinstitucionalización mediante la inclusión de estas otras personas, colaboradores o elementos que

distorsionan la pureza y las exigencias de los canales habituales del arte.

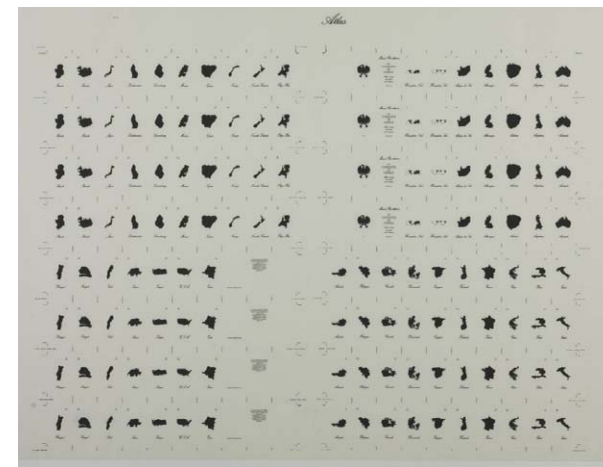
Puesto que el motivo de estudio, la vida del autor vista por el mismo, es un proceso abierto que tiene lugar a lo largo del tiempo, numerosos autobiógrafos han optado por mostrar el proceso creativo, una modalidad conocida como *work in progress* (trabajo en progreso). Se va destacando la importancia de la autoría como categoría literaria o estética, es decir, la importancia del ser un objeto literario que desplace el yo hacia un objeto exterior: la obra autobiográfica. Según explica la historiadora del arte K. Soussloff (2009: 12), el cultivo del yo durante el Renacimiento ha cobrado importancia en 1934 con el término “autobiografía representada” empleado por Ernst Kris y Otto Kurz o en recientes estudios literarios mediante el término *self-fashioning*. Este último recoge la idea de auto-creación o auto-construcción, acuñado por Stephen Greenblatt (*Renaissance Self-Fashioning*, 1980). De esta forma, numerosas estrategias de creación popular, como las colecciones privadas, los álbumes familiares o los diarios a lo largo de la historia, se han configurado como estrategias artísticas. El trabajo a partir de archivos y colecciones por parte de investigadores, historiadores y artistas ha dado lugar a un criterio expositivo retrospectivo. Por tanto, estas prácticas profesionales o personales ajenas al arte han dado pie a un criterio biográfico, una forma de revisión histórica que ha tomado el protagonis-

mo en la constitución de algunas exposiciones en los últimos años en el Museo Reina Sofía, que veremos en profundidad en el capítulo 3 sobre los atlas y las colecciones. La construcción de la mirada autobiográfica es una tendencia retrospectiva de la modernidad. Ante la saturación, la impotencia y sinsentido de crear algo nuevo, los comisarios, artistas, historiadores y numerosos agentes culturales participan de la mirada autobiográfica como criterio expositivo, investigador o analítico.

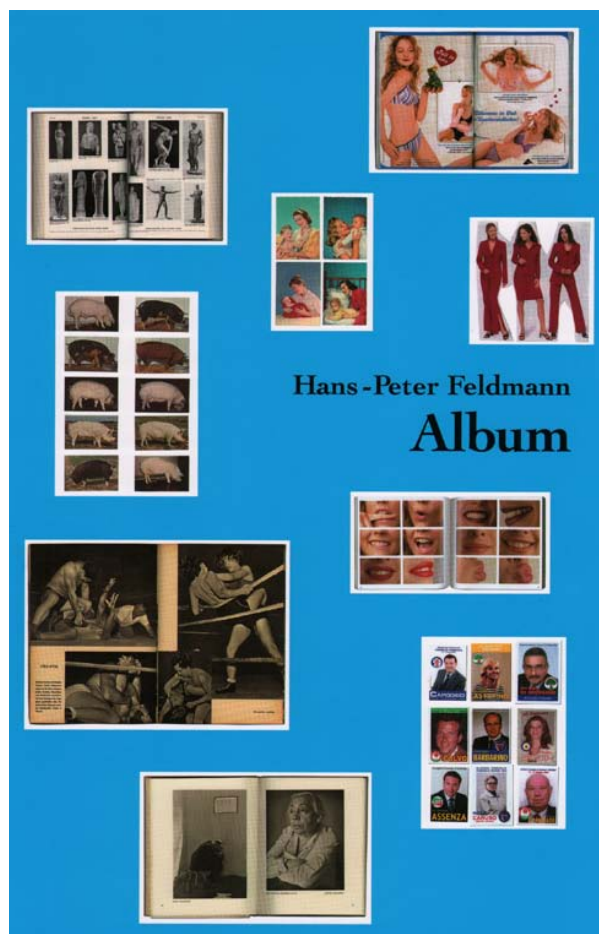
El primero, el criterio expositivo del comisario Georges Didi-Huberman se muestra en la exposición *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas* (29/11/2010-28/3/2011, Museo Reina Sofía). Su método visual de ordenación de imágenes se basa en el criterio historiográfico del *Atlas-Mnemosine* (1924-1929) del historiador del arte alemán Aby Warburg a través de mapas conceptuales. “Generalmente, cuando se expone un archivo, no se ve nada, un archivo es algo con lo que trabajar durante semanas, meses, años, es largo. En cambio, el atlas es una presentación sinóptica de diferencias”, explica Didi-Huberman¹⁴. El atlas consiste en un juego espacio-temporal para pensar las imágenes, que pueden moverse libremente, chocar de manera diversa y producir una idea nueva: un *shock*. Por tanto, “construir una historia del arte a través de *atlas* es lo contrario de hacerlo, de trazarla, como una narrativa” (*Ibidem*).



Aby Warburg, *Atlas-Mnemosine*, 1924-1929.



Marcel Broodthaers, *Atlas*, 1975.



Hans-Peter Feldman, *Una exposición de arte*, Museo Reina Sofía, 2011.

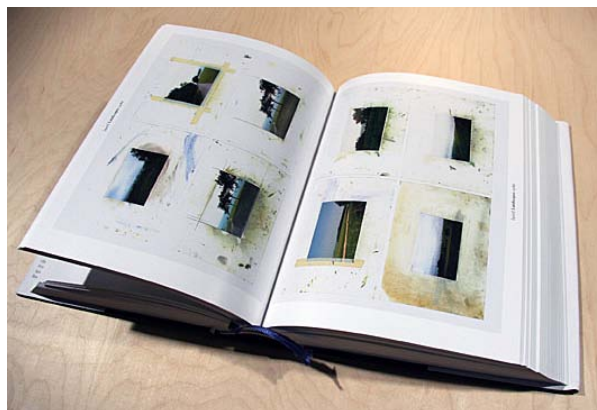
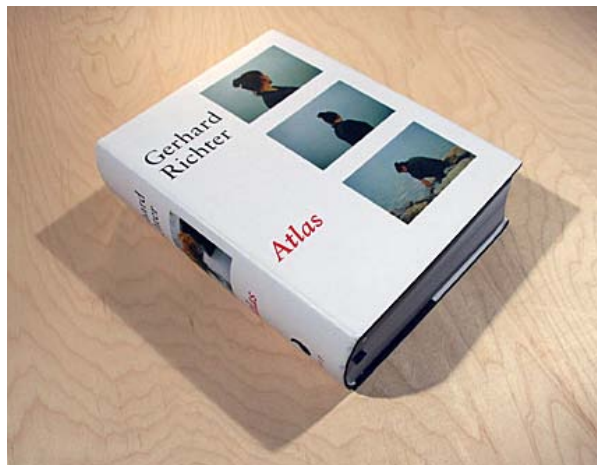
Fundamentalmente en el capítulo 3 veremos cómo esta mirada autobiográfica del historiador y del comisario aparecen como criterio artístico en la exposición de *Hans-Peter Feldmann. Una exposición de arte* (21/9/2010-28/2/2011). La autobiografía de Feldman consiste en una colección de objetos personales y cotidianos que aparecen listados y, en muchas ocasiones, fotografiados: listas de películas, cajas de zapatos, juguetes, postales, colecciones de cerillas o los carretes utilizados. El artista acumula obsesivamente aquello que le excede, aquello que llega habitualmente a sus manos y que, a pesar del escaso valor material, le impide deshacerse de ello. La información o pertenencias que nos rodean y saturan a diario se recicla a través de la mirada organizadora del artista, quien la reintegra en un cuerpo de obra que dé sentido a ese excedente.

Uno de los conflictos fundamentales del atlas consiste en diferenciar la realización o la reappropriación fotográfica que resulta particularmente difícil de distinguir. Un ejemplo de esta confusión es el *Atlas* de Gerard Richter (1997) que sí cuenta con momentos vividos y fotografiados por él mismo, entre otras fotografías ajenas, cuya apropiación toma el nombre de fotografía encontrada. Este cuaderno de artista reúne una serie de imágenes desde retratos de familia a paisajes, bajo un criterio muy personal, y ultraindividualizado. Como veremos en el capítulo 4, la memoria también incluye la historia

no vivida u olvidada, el legado familiar o histórico, a diferencia del recuerdo, más fragmentario y vivido, que vemos en el capítulo 3 en relación con los diarios y los recordatorios. Dentro de esta memoria histórica, se inscribe el criterio autobiográfico de historiadores, comisarios o directores de museos cuyo protagonismo ha dejado una huella personal en colecciones, instituciones y exposiciones.

La autobiografía se configura como un mapa conceptual que implica al espectador del proceso creativo actual, denominado atlas o “colección de láminas, la mayor parte de las veces aneja a una obra” (Diccionario de la R. A. E.). La repetición y acumulación de elementos en este tipo de archivos personales constituyen una autobiografía postmoderna, que representa el consumismo en la actualidad. Este tipo de colecciones no se pueden considerar una obra en sí misma pero sirven para trabajar y pensar las imágenes formando un *Atlas*, una de las modalidades de la autobiografía contemporánea. Los actos cotidianos de colección y organización de objetos o imágenes o palabras se convierten en categoría estética bajo el nombre de atlas, fotografía de archivo o trabajo en progreso.

La autobiografía contemporánea tiene lugar en el proceso comunicativo completo, dependiendo de la lectura del mismo, más que de la fidelidad a los hechos. Atendiendo a esta definición, podemos considerar que las estrategias autobiográficas son independientes de las ca-



Gerard Richter, *Atlas*, 1997.

tegorías formales, genéricas o estilísticas. En la fotografía autobiográfica que planteo predominan estrategias narrativas, procesuales, colaborativas, interdisciplinarias. La autobiografía fotográfica tiene como finalidad la didáctica, la investigación, la terapia, la interconexión cultural, antropológica y su contexto cultural.

Si bien arte ha estado unido al ocio, ahora está completamente integrado en los mecanismos de productividad gracias a la profesionalización en crecimiento constante, dada la proliferación de cursos, carreras, masters, investigadores y gestores culturales. Hay que distinguir entre las prácticas de autoexpresión y aquellas que se toman como forma de subsistencia social, entre las prácticas de la sociedad y las profesionales. Esta interacción nutre y cuestiona la naturaleza más espontánea y ociosa del arte en relación con la profesional y productiva. La problemática de la autobiografía se debe a dos crisis: la del autor y la del medio artístico seleccionado, como es la fotografía hoy en día, ambas según plantea Laddaga.

En primer lugar, la degradación del estatus del artista también sucede con los grandes genios de la literatura contemporánea como Carlos Fuentes, Vargas Llosa o García-Marquez que hoy escasean. Esta desaparición de la grandiosidad del creador ha llevado a una serie de escritores a buscarse a sí mismos, como Enrique Vila-Matas o Eduardo Lago. Esta búsqueda de la autoría perdida, de la identidad disipada y

fragmentada es el punto en común de la autobiografía literaria y fotográfica contemporánea, es decir, la temática del olvido y la desaparición. En segundo lugar, la palabra “obra” se sustituye recientemente por “proyecto” que puede referirse a dos cosas. Por un lado, al proyecto vital como puede ser todos los escritos de un autor o el conjunto de obras publicadas o expuestas, es decir, la producción que ha salido a la luz y que define al autor, es decir, al “retrato del autor”. Por otro, la obra producida en el silencio que suele ser inacabada, a la que se refiere Honoré de Balzac¹⁵.

Ambas muertes, la del arte y la del autor, pueblan la creación contemporánea de obras en blanco, autores enfermos, individuos disueltos en una historia social, sujetos fragmentados, híbridos o virtuales. Se produce una ruptura con la definición de memoria como una esencia dada para convertirse en una autobiografía conceptual, nómada, dispersa, fracturada o en proceso de desaparición. La invasión informativa provoca la recuperación de la memoria, bien borrando la información que se amontona o bien clasificándola. En cualquier caso, esta tarea vital infinita y agotadora que es la autobiografía abarca diversos ámbitos: el literario, histórico y teórico. La autobiografía sigue la tendencia actual: el trabajo en progreso, los proyectos, los atlas, los archivos, la interdisciplinariedad, la reappropriación y la colaboraciones, que permiten salvar las diferencias formales entre la literatura y la fotografía.

Si el intercambio y entendimiento personal se produce a través del diálogo, las estrategias autobiográficas no deben encerrarse en sí mismas sino buscar una respuesta determinada en los receptores. En el caso de la autobiografía, el diálogo confesional se produce al conectar la historia del autor con la del espectador, a través del archivo, el cuerpo, la empatía, los procesos o las rutinas. A pesar de su cáliz solitario, numerosas autobiografías adquieren sentido en la interacción con un público. En el caso de la fotografía, destaca cómo el carácter puramente documental y el escénico va incorporando recursos de las artes en vivo hasta llegar a lo que hoy al lenguaje multimedia actual. Por ejemplo, a través de las colaboraciones, el cine, la puesta en escena o la realización de talleres, la autobiografía fotográfica produce una reacción y un intercambio cultural. Determinadas acciones en la vida se ven transformadas por el propio medio, como sucede en la historia detectivesca de Sophie Calle en 1981. La artista francesa pide a su madre que contrate a un detective privado de la agencia Duluc para que la persiga y para proveer “evidencia fotográfica de su existencia”¹⁶.

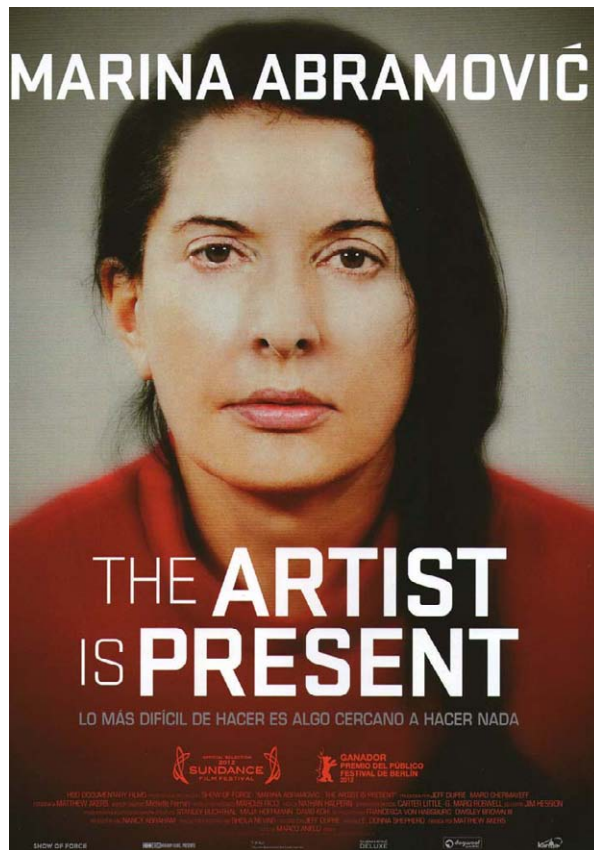
Los filtros mediáticos se interponen en el diálogo entre el emisor y el receptor, por lo que la performance trata de eliminar esta distancia enfrentándose directamente al público. Por ejemplo, en su performance *The artist is present* (2010), Marina Abramovick mira fijamente a los espectadores, quienes forman parte de la obra

conscientemente y deben posicionarse como espectadores o participantes. Artista y *voyeur* juegan a desnudarse, a incomodarse, violando o sintiendo violada su intimidad. La autobiografía se plantea de forma abierta, en función de la mirada del autor y del espectador que depende de diversos factores, como hemos visto del paradigma histórico, del propio lenguaje o estrategia utilizada, pero fundamentalmente del espacio de diálogo que supone la fotografía y de la voluntad de ambos de desnudarse o interpelarse a través de la imagen. La autobiografía, por tanto, no es una respuesta o una categoría dada, sino que es una pregunta, una mirada o una inclinación del autor hacia el espectador y, de una forma más o menos explícita, viceversa.

Sobre los sistemas de comunicación humanos, que se encarga de estudiar la semiótica, destaca la teoría de Charles Sanders Peirce, que clasifica los signos en: icono (similitud entre la imagen y su referente), índice (relación de continuidad, causa-efecto) y símbolo (una convención aceptada). Esta clasificación sirve como punto de partida para el libro *El acto fotográfico* (1983) de Philippe Dubois, quien establece tres etapas fundamentales para explicar el realismo fotográfico: como espejo, como transformación o como huella de lo real, los tres estadios que determinan la comunicación autobiográfica. El icono corresponde a la primera etapa mimética o especular de la realidad. Considerando el carácter ilusorio de la propia representación, el



Sophie Calle, *El detective*, 1981. Texto de la obra: “A expensas de mi, mi madre fue a una agencia de detectives. Les contrató para que me siguieran e informaran diariamente de mis actividades, y para que aportaran un testimonio fotográfico de mi existencia”. En la imagen abajo a la derecha, Calle escribe el siguiente informe: *A las diez de la mañana empezamos la vigilancia, delante del domicilio de la vigilada, en la calle Liancourt, n° 22, en el distrito 14 de París.*



Marina Abramović, *El artista está presente*, 2010.

signo se contempla como un símbolo o “representación cultural codificada”. Ya sea por semejanza o convención, la contemporaneidad deja atrás esta concepción general o absoluta del lenguaje, para centrarse en el estudio de la imagen fotográfica como una huella del referente. El índice o *index* es un tipo de signo que mantiene una conexión causal que, como veremos, da cuenta de la relación personal entre el autor y el referente, una relación causa efecto bidireccional que está en la base de la comunicación autobiográfica. Por tanto, el acto fotográfico se basa en esta forma de señalar elementos de la realidad que, posteriormente, sí pueden constituirse como icono, por su semejanza, o símbolo, por su sentido o significado. La base de la comunicación fotográfica, que permite la autobiografía, se basa la certificación de una presencia, que es el punto de partida del primer capítulo. El documento no es una prueba de nada, no es verdadero o falso, pero sí indica una presencia, una huella del referente en la imagen, a partir de la cual podemos empezar a pensar su carácter autobiográfico.

El arte fotográfico, al igual que la autobiografía contemporánea, demuestran que la representación de la realidad (que en este caso es el yo o la vida del autor) y la realidad misma son cosas diferentes. Tanto las teorías de género como las teorías fotográficas consideran la diferencia entre arte y vida, entre la representación y la realidad. Las pruebas o huellas, el índice

señalan la realidad sin llegar nunca a ser intercambiables.

La creación fotográfica tiene varios niveles de significado en función de su concepción física, descriptiva y mental, según explica el fotógrafo y teórico Stephen Shore en su libro *Leción de fotografía. La naturaleza de las fotografías* (2009). Este proceso creativo “observación, comprensión, imaginación e intención” (Shore 2009: 132) puede aplicarse al proceso de observación de las obras, que cobran un significado diferente según la mirada del receptor. El primer nivel creativo, denominado nivel físico, define la fotografía en función de su bidimensionalidad (tanto en papel como en pantalla), el encuadre (los límites de la imagen) y el estatismo (condicionante temporal). El segundo, el nivel descriptivo atiende al contenido de la imagen: el ángulo de visión (desde dónde se toma la fotografía), el contenido (qué incluye exactamente), el tiempo (en qué momento se acciona exactamente el obturador) y el enfoque (qué realza exactamente el plano de enfoque). El último, el nivel mental consiste en desarrollar una cualidad aprendida por la que se transforma la imagen percibida en función de la percepción. “La génesis del nivel mental se encuadra en la organización mental de la fotografía por parte del fotógrafo. Cuando el fotógrafo toma fotografías se guía por los modelos mentales que tiene registrados en la memoria, modelos que son el resultado de instantes reveladores, condicionamientos y su



Stephen Shore, *Upcoming places*, Nueva York, Marzo-Abril, 1973.

comprensión del mundo” (Shore 2009: 117). Shore denomina “circuito retroalimentado” al ajuste de las percepciones a un modelo mental y viceversa.

De esta forma, el nivel físico y descriptivo de la imagen se reajustan al esquema preconcebido del observador, siendo éste el fotógrafo, quien toma unas decisiones creativas en función de su mirada. A los dos niveles físicos y descriptivos, el espectador incorpora también esa intencionalidad del fotógrafo en la fotografía autobiográfica. De esta forma, se fusionan los niveles mentales del creador y del espectador y de todos aquellos que hayan participado en el proceso de comunicación.

A pesar de que la autobiografía gira en torno al autor, no siempre trata de definirlo, habitualmente muestra sus relaciones con los demás o su contexto natural, social o político. La autobiografía habitualmente definida por su carácter confesional, incluso autocrítico como sucede en el diario, tiende a cuestionarse incluso la propia existencia del autor. En los últimos capítulos de mi trabajo, el autor se encuentra perdido. La autobiografía suele denominarse autoficción cuando el autor experimenta con los límites del propio lenguaje, bien huyendo de sí mismo a través de la ficción como una forma de llegar a sí mismo o bien utilizando el documental para encubrir la transformación o alteridad que, también forma parte de la autobiografía contemporánea.

La autobiografía contemporánea se caracteriza por la búsqueda constante de un autor que se encuentra perdido, bien sea por exceso o por carencia de información. La memoria se define como una reinención a partir de una amnesia que caracteriza al individuo de nuestro siglo. La teoría deconstruccionista ya anunciaba la fragmentación del yo y la dialéctica propia del lenguaje, que convierten al autobiógrafo en un explorador multimedia que navega, gracias a las nuevas tecnologías, entre la filosofía, la historia, la fotografía o la literatura. Este yo investigador se caracteriza por su movilidad, su multiplicidad, su alteridad y su intimidad. Teniendo en cuenta la interactividad y la interacción de lenguajes que aportan los nuevos medios, el autor se define como un ser en potencia, un intermediario alejado de la verdad y predispuesto al diálogo, lo que da lugar a un tipo de autobiografía abierta e íntima.

El autor ya no es el centro de la autobiografía sino que se confunde con la saturación mediática y la complejidad del lenguaje digital, viéndose abocado a la búsqueda de sí mismo en su propio texto, como vemos en el yo detectivesco de algunas novelas de Enrique Vila-Matas o fotografías de Sophie Calle. Veremos cómo la creación del personaje, la máscara o el alter-ego esconde ciertas confesiones del autor a pesar de la aparente ficción. De hecho, las fotografías de esta artista francesa se aproximan al tipo de imágenes tomadas por *performers* que dan más

importancia a la acción que a la construcción de una imagen, cuyas carencias suelen compensarse con los textos que forman parte de la obra.

La autobiografía contemporánea se ocupa fundamentalmente de la reconstrucción de la memoria perdida, una amnesia que aparece en la fotografía y en literatura, mediante juegos de exhibicionismo u ocultación. Este conflicto entre presencia y ausencia permite la aniquilación, la búsqueda y la reinención del yo a través de la creación contemporánea en la llamada “imagen fantasma”. El escritor y fotógrafo Hervé Guibert define *La imagen fantasma* (*L’Image fantôme*, 1981) como una imagen reprimida y contradictoria que nos atrae y repele simultáneamente, que queremos y no queremos fotografiar. En su escritura fundamentalmente autobiográfica, como *Mis padres* (1986), o en su foto-novela *Suzanne et Louise* (1980) se puede apreciar la tendencia a la autoficción que le permite reconstruir una imagen de sí mismo de la que no puede escapar, un autorretrato reprimido y reincidente. Su novela más importante *Al amigo que no me salvó la vida* (1991) es la primera de una trilogía sobre la cura de su enfermedad, una temática autobiográfica que aparece en el sexto capítulo sobre fototerapia. Por otro lado, los retratos de Hervé Guibert novelan su día a día y “producen una grabación por adelantado de su futuro, silencio, ausencia”¹⁷. En conjunto, sus trabajos fotográficos y literarios demuestran la existencia de una categoría estética que podemos denominar *autofotoficción*.

La imagen fantasma se refiere a una identidad en continuo cambio como es la del individuo contemporáneo, cada vez más influido por las nuevas tecnologías que Foucault describe ampliamente en su teoría sobre las “tecnologías del yo”¹⁸. En el quinto capítulo veremos cómo la fantasmagoría del yo se basa en la metamorfosis escénica, a través del espectáculo del poder, del subconsciente y de la mejora física y mental que proporciona el proceso creativo. El autor se configura a sí mismo en la obra como un virus, atacando a la concepción preestablecida del arte. En el siglo XXI, caracterizado por su transitoriedad y por su virtualidad la fotografía digital hereda la fantasmagoría propia del XX constituyendo un ser en potencia. Estas tecnologías de la visibilidad que caracterizan nuestro siglo desplazan la fotografía a otro tipo de medios, a las redes sociales, a la intertextualidad y al lenguaje multimedia, lo cual se aleja de mi motivo de estudio.

Siguiendo la clasificación de Dubois (1983), hay que diferenciar entre tres tipos de representación memorialista. En primer lugar, la fotografía que refleja o imita el entorno del artista: el reportaje, la captura del presente, del instante decisivo, espejo, mimesis, documental, reflejo de la realidad que rodea al autor, fundamentalmente en capítulo 2. En segundo lugar, la fotografía que documenta un tiempo vivido: las evidencias o las huellas de los hechos o sentimientos, las colecciones y el registro cotidiano (fundamentalmente en el capítulo 3). En tercer

lugar, la fotografía que lo reconstruye, debido a la interpretación propia de la memoria y del relato retrospectivo: las ficciones implícitas en la rememoración de un momento pasado. La transformación (reconstrucción de la memoria, autoficción y terapia respectivamente en los capítulos 4, 5 y 6) de lo real que, en el caso de la autobiografía es su propia vida, personalidad o sentimientos. En definitiva, estos enfoques fotográficos, artísticos, literarios, teóricos o filosóficos sobre la fotografía autobiográfica confirman su importancia para el pensamiento contemporáneo especialmente durante los últimos cuarenta años.



Hervé Guibert, *Ghost Image*, 1990.

Existe una relación entre la máscara, la identidad, la intimidad, la fantasmagoría y la alteridad común en todo mi trabajo y, en concreto, en la obra fotoliteraria de Hervé Guibert. “*Máscara* tiene origen en los términos *masque* francés o *maschera* en italiano o *máscara* del español. Los posibles antepasados en latín (no clásico) serían *mascus*, *masca* = *fantasma*, y el *maskharah* árabe = ‘bufón’, ‘hombre enmascarado’. Pero al mismo tiempo es del todo significativo que, en la antigua Grecia, las máscaras teatrales recibieran el nombre de *prospón*, que es, por otra parte, el mismo término utilizado para decir ‘persona’, lo cual indica que ya los griegos se dieron cuenta de que nuestro rostro determina sus rasgos en el cruce de miradas con los otros. Así pues, cabría preguntarse si tanto en el ámbito de lo público como en el de lo privado ¿la máscara es ‘aquello con lo que ‘actuamos’ o más bien aquello que –de modo inconsciente- usamos diariamente en la ‘vida real’?. (...) La máscara ‘transforma’ pero también ‘protege’ permitiendo la transformación inversa. La máscara ritual tiene el poder de conseguir que las personas acepten un nuevo orden simbólico, vital y social” -F. Javier Panera Cuevas, *Baile de máscaras* (cat. exp.) *Mascarada*, Explorafoto, Salamanca, 2006, p.8.



Hervé Guibert, *Sin Título*, 1980.



Hervé Guibert, *Les lettres de Mathieu*, 1980.

Notas

- 1 Mi ponencia en “Pequeña historia del porvenir fotográfico en Boris Mikhailov” en: Lomana, I.F. & Handford, N. (2008). *Poéticas de duelo, políticas por venir*. Seminario Internacional de Estudios Literarios (Seminter).
- 2 Bryson, N. (1981). *Word and image: French painting of the ancien régime*. Cambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press. Cap. 1.
- 3 Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultura* (pp. 221-252). México DF, Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- 4 Panofsky, E. (1924-1925). Die Perspektive als “symbolischen Form” (pp. 258-331). Vorträge der Bibliothek Warburg, 4.
- 5 Kofman, S. (1975). *Cámara oscura de la ideología*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor. En (Eakin 2003: 230-3).
- 6 Benjamin, W. (2005). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, p.91-109. Walter Benjamin redacta la primera versión a finales de 1935 aunque citaré su versión de 1939, por estar más relacionada con la fotografía, como se indica en el volumen.
- 7 Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma* (introducción). Valencia: Pre-textos.
- 8 VV. AA. (2009). *Exit Book*, nº 11. Madrid: Olivares y Asociados.
- 9 Villaplana, V. (1998). *Mediabiografía*. Preguntas para una entrevista Colectivo Zemos (Sevilla). En: Código fuente. La remezcla. <http://tv.zemos98.org/Entrevista-a-Virginia-Villaplana> (visitado 2012, 2 de agosto).
- 10 Deren, M. (2005). *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*, Nueva York: MacPherson & Company.
- 11 Loesberg, J. (1981). Autobiography as Genre, Act of consciousness. Text. Prose Studies, 4, pp. 169-185.
- 12 “It has nothing to do with myself, that’s my material somehow, but the finished photograph has something more to offer than revelations of my ‘personality’ (...) My photos are certainly not self-portraits or representations of my self” (Steiner & Yang 2004: 11).
- 13 Conferencia: “Reinaldo Laddaga. El descenso al estudio. Estrategias de las artes del presente. Repensar el espectador. Teoría y crítica de las prácticas performativas”, sondea la especificidad del espectador contemporáneo; el autor de *Estética de la Emergencia* (2006) propone un breve sistema de categorías que permitan reconocer las sinergias entre artistas que operan en distintos territorios (cine, música, artes plásticas...). Sus observaciones explican las resonancias entre el ámbito de producción artístico y los entornos sociales en los que está inmerso. <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/repensar.html> (visitado 2011, Enero 28).
- 14 Explicación de Didi-Huberman en el vídeo de la exposición: http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/atlas_en.html (visitado 2012, 10 Mayo).
- 15 “Diríase un cuadro de Rembrandt avanzando silenciosamente y sin marco en la oscura atmósfera que ha hecho suya este gran pintor” Balzac, H. de (1832), La obra maestra desconocida, en Biblioteca digital Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/balzac/obra.htm#1> (visitado 2012, 31 de agosto).
- 16 Cita completa del catálogo de la obra Autoportrait (La filature), de 1981 de Sophi Calle: “En abril de 1981, bajo mi pedido, mi madre fue a una agencia de detectives. Los contrató para que me siguieran, reportaran mis actividades diarias y entregaran evidencia fotográfica de mi existencia”, describe Calle: http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2009/28_bienal_sao_paulo.html (visitado 2012, 1 Julio).
- 17 “Produce an advance record of his future, silent, absence” (Brunet 2009: 151).
- 18 Foucault, M. (1988). Technologies of the Self. En: Luther H. Martin, et Al. (eds.), *Technologies of the Self* (pp. 34-62). Amherst: Univeristy of Massachusetts Press.

1. DEFINICIÓN DE AUTOBIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN: Definición de autobiografía

“Es preciso prestarse a los otros, pero no darse sino a uno mismo” –Montaigne.

Antes de comenzar a estudiar las autobiografías fotográficas, resulta fundamental conocer qué entendemos por autobiografía. La definición de autobiografía por la Real Academia de la Lengua en España es la “vida de una persona escrita por ella misma”. Sin embargo, existen multitud de teorías literarias, filosóficas e históricas fundamentalmente que relacionan este término con cuestiones sobre el autor, sobre la historia, sobre la memoria, sobre la intimidad y sobre algo mucho más útil para la literatura e incluso para la fotografía: la escritura autobiográfica. En este capítulo veremos numerosas aproximaciones a la autobiografía, prestando especial atención a las aportaciones nacionales¹.

Históricamente, la autobiografía se ha considerado un subgénero de la biografía, perteneciente al ámbito de la teoría literaria y de la historiografía. Si tenemos en cuenta únicamente la definición del término biografía por la RAE, además de la acepción de “historia de vida de una persona”, la veremos descrita como “género literario al que pertenecen estas narraciones”. Sin embargo, la definición de autobiografía como género literario es una cuestión muy discutida por la crítica literaria y, más aún, filosófica. En su sentido etimológico, el término biografía viene de la raíz griega *bios*, que alude al transcurso de la vida o de las formas de vida de la sociedad humana, y *graphos*, referente a la escritura y lo escrito. La historiadora del arte, Catherine M. Soussloff explica que la biografía contiene identidad (ser) y acción (hacer) pero “debemos ser cuidadosos y tener en cuenta que el uso del término biografía emerge durante un momento de redefinición taxonómica del mundo natural por parte de la ciencia, mientras que, al mismo tiempo, el concepto vida mantenía su estatus (teológico) inmutable”². El término biografía, por tanto, describe la escritura sobre la vida puramente humana, relativa a la sociedad, diferenciándose así de otras formas de vida.

Aunque también es un género memorialista, la biografía no cumple el requisito fundamental de identidad entre el narrador y el personaje principal. A esta diferencia, Georges May (1979) añade la incapacidad del género autobiográfico para narrar su muerte y su obra póstuma, lo cual es de suma importancia para las biografías. La diferencia entre un biógrafo y un autobiógrafo radica, según May, en los conocimientos que el autobiógrafo pretende interpretar mientras que el biógrafo intenta ser

imparcial y, al mismo tiempo exhaustivo. Si consideramos la autobiografía como un subgénero de las biografías, hay que subrayar la importancia de la voz personal que dota de una subjetividad y una revisión del pasado única en los géneros memorialistas. May defiende el valor testimonial de la autobiografía y su intimidad como un ejemplo universal o sentimiento común a toda la humanidad. La literatura memorialista encuentra en la autobiografía una desventaja, su incapacidad para narrar la experiencia de la muerte y una ventaja, su posición privilegiada para revisar la historia dotándola de una intimidad única como testimonio universal.

Para comprender en profundidad la literatura autobiográfica hay que tener en cuenta todos los tipos de escrituras del yo, como el diario, la confesión, las memorias o la autobiografía propiamente dicha. A través de sus diferencias o similitudes, podemos ver qué características la definen como género literario. Voy a establecer dos criterios de clasificación en función de su referente y de su temporalidad:

Por un lado, la autobiografía se define en función de su referencialidad, es decir, de la intención del autor y la consideración del lector quienes consideran que el autor es un referente real. A su vez, estas obras pueden ser autobiográficas, cuyo protagonista coincide con la persona real del autor, como son las autobiografías, biografías, epistolarios, confesiones, autorretratos, memorias o diarios; o bien, ficticias como

las novelas o los poemas que utilicen la ficción para referirse a la vida del autor, lo que veremos en el segundo apartado 1.2 como autoficción. El significado del término autobiografía ha ido evolucionando desde su valía documental, que implica el acuerdo de confianza entre autobiógrafo y autor, propuesto por Philippe Lejeune hasta las teorías postmodernas, en las que cualquier referencia, confesión, mentira o invención, son susceptibles de ser autobiográficas.

La primera acepción de autobiografía propuesta por Philippe Lejeune en su obra *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1974) se fue perfeccionando en *Je est un autre* (1980) y *Moi aussi* (1986) a partir de las innovadoras autobiografías de Michel Leiris y (*Lire Leiris*, 1975) y Georges Perec (*La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, 1991). Esta definición de autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”³. La definición de Lejeune tiene especial valor porque sirve como punto de partida para las teorías posteriores. Es más, ya se pueden diferenciar los tres pilares fundamentales en los que se posiciona la crítica autobiográfica: *autos*, *bios* y *graphé*. Respectivamente, la coincidencia entre el protagonista, el narrador y la identidad real del autor; el tema, que es la historia de vida o de personalidad; y el lenguaje, la narración retrospectiva en prosa. Según Lejeune (1994: 50-51), solamente la autobiografía cumple es-



Maíra Soares, *Encontros e despedidas*, 2011. Texto adjunto:

“*Encontros e despedidas* es el relato personal del viaje que hice a Brasil para reencontrarme con mi madre en sus últimos días de vida. Es una historia que oscila entre la música y el silencio, la vida y la muerte, el buscarle un sentido a la vida y descubrirse a sí mismo. *Encontros e despedidas* es el título de una de las canciones que mi madre cantó en los últimos días que estuvo en el hospital antes de perder su voz”.



Maíra Soares, *Seu Olhar (Esa mirada tuya)*, 2012. Texto de la obra:

“Este *Seu Olhar (Esa mirada tuya)* es un ensayo fotográfico creado a partir de las imágenes que el padre de la autora tomó de su madre durante su luna de miel. Maíra Soares encontró estas imágenes tras la muerte de su madre, 35 años después de que fueran tomadas, y sintió que estaba mirando a otra persona. Como explica Maíra, el objetivo de este trabajo es descubrir a su madre regresando al pasado a través de los ojos de su padre. Su intención es descubrir el mundo de su madre y sus sentimientos durante este periodo de su vida, e introducirse al mismo tiempo en los recuerdos de su padre”.



tas funciones, a diferencia de otros géneros autobiográficos como las memorias, biografías, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo. Esta definición aparece matizada por Darío Villanueva (1991): “Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o la retrospección, la función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado de lo vivido”.

Romera Castillo (1981: 14) define la autobiografía como un género literario que se caracteriza por seis factores que resume Mercedes Laguna González (1997: 2):

1. El yo del escritor queda plasmado en la escritura como un signo referencia de su propia existencia.
2. Existe una identificación del narrador y del héroe de la narración.
3. El relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida (la extensión es libre: puede ocupar varios volúmenes o una página).
4. El *discurso* empleado, en acepción de Todorov, será el narrativo, como corresponde a unas acciones en movimientos (el retrato, sin incluirlo en la dinámica actancial, sería por sí solo una descripción estática).
5. El sujeto del discurso se plantea como tema la narración sincera (si no en su plena integridad, si

parcialmente) de su existencia pasada a un receptor (testigo necesario de la *discursividad* de la literatura intimista).

6. La forma utilizada para expresar su *historia* puede ser variada: la primera persona (el yo), o monólogo puro, donde la tinta recae sobre el emisor del discurso más que en sus acciones; la segunda persona (tú), como obra San Agustín en sus *Confesiones* al hacer a Dios destinatario de su discurso, para que el receptor se vea implicado; la tercera persona (*él*), que sirve—sobre todo en los relatos autobiográficos de ficción, según veremos luego—de máscara tras la que el escritor se esconde, ya sea por humildad, cobardía o simple ficción literaria; o la alternancia de personas gramaticales”.

La segunda definición de autobiografía no la considera un género literario o categoría precisa que podamos adjudicar a la escritura autobiográfica. Como veremos en profundidad, fundamentalmente la *Autobiografía como desfiguración* (1979) de Paul de Man considera que, prácticamente, cualquier obra es autorreferencial en mayor o en menor medida. Esta libertad semántica, que sostiene la teoría postestructuralista, permite trasladar el valor lingüístico y metafórico de la autobiografía a las artes y establecer, así, el paralelismo con la fotografía.

De estos dos enfoques aparentemente opuestos, ¿cuál es el criterio a seguir para distinguir las autobiografías? Salvando las diferencias entre aquellos que lo consideran un género literario y los que lo niegan, existe un denominador común que es el mencionado criterio referencial. Veremos cómo la teoría literaria, reduce



Boris Mikhailov, *Yesterdays Sandwich*, 1970. Desde sus primeros trabajos, este fotógrafo ucraniano combina el reportaje fotográfico, las instantáneas familiares, el retrato social, las citas literarias, las referencias filosóficas y los textos confesionales. La fototextualidad caracteriza tanto la fotografía publicitaria del régimen como la resistencia que le ofrecían los conceptualistas soviéticos.

y juicios que, a la larga, se convierten en memoria escrita estrictamente personal y peculiar”. El estudio de los diarios resulta fundamental para comprender la fotografía autobiográfica, especialmente por su instantaneidad más próxima al reportaje fotográfico, a la captación del instante, que a la narración retrospectiva de la autobiografía. Asimismo, las cartas tienen una gran presencia en el arte contemporáneo y, en concreto las postales, por su imbricación fototextual, como veremos en el capítulo 3, por ejemplo. Insisto en la idea de juego que subyace en el arte y la escritura postal que, como hemos visto en la introducción, se ajusta a las características más importantes de la creación contemporánea: el carácter multimedia, la colaboración entre creadores y el trabajo en progreso, dejando constancia de las huellas y los datos a medida que va avanzando el trabajo. Según Romera Castillo, los diarios se distinguen de la autobiografía en el distanciamiento y posterior manipulación de estas últimas. Aunque ambos géneros están abocados al olvido, el diario se empeña en capturar lo cotidiano, los detalles y todo aquello que debe permanecer en la memoria.

“La problemática del tiempo es tan decisiva en la autobiografía como la de la propia enunciación e identidad del yo. Frente al diario, la autobiografía se caracteriza por el aplazamiento de narrar lo vivido, con lo que esto significa de filtraje de la experiencia y su enriquecimiento es virtud de las manipulaciones semánticas propiciadas a la vez por el recuerdo y el olvido. En este sentido, me parece fundamental para el estatuto de la autobiografía la

existencia de un *cierre* rotundo, que más allá de su función compositiva trasciende al plano de lo significativo. Ese cierre corresponde al momento de la escritura, desde el que se repasa y se construye toda una vida” (Villanueva 1991: 103).

El mencionado diccionario de términos literarios, también diferencia las memorias de las autobiografías haciendo hincapié en que, estas últimas, aportan, además de los datos y hechos sucedidos o experimentados, una reflexión introspectiva, que va tomando un lugar cada vez más importante en la historia del arte. Georges May habla de una confusión entre la autobiografía y las memorias: “Durante mucho tiempo, y tanto en Inglaterra como en Francia, las narraciones y los recuerdos dejados sobre la vida por hombres destacados de la política, literatura y demás artes, tomaron el nombre de *Memoria*. Pero a la larga (como ya se hacía en Inglaterra) se adoptó el hábito de dar el nombre de *autobiografía* a esas *memorias* que se parecen mucho más a los hombres que las hicieron que a los acontecimientos en los que éstos se mezclaron” (May 1979: 139). Las autobiografías se diferencian de las memorias, no tanto en su forma de escritura sino en su importancia que se da a los acontecimientos históricos o a los vividos, una cuestión de contenido. Esta imposibilidad de diferenciar formalmente unos géneros de otros ratifica la definición de autobiografía como una forma de lectura que, en mi aplicación a la imagen, se traduce a una forma de mirada.

Brevemente, haré una pequeña mención a la cuestión del autorretrato y de la confesión como géneros literarios autobiográficos, un tema que veremos desde la crítica artística pero que también ha preocupado a la literatura, según analiza Mercedes Laguna González en su artículo *La escritura autobiográfica* (1997). La autora se basa en el estudio de Herrero Cecilia (1993: 249) para defender la importancia de la proyección poética del autor en la poesía y en la idea de autorretrato como descripción estática” que plantea Romera Castillo (1981). En cualquier caso, el autorretrato lírico comparte con el lenguaje visual, su condensación descriptiva en un instante evocador y revelador que tiene mucho en común con la fotografía y que, a pesar de alejarse de la definición de autobiografía planteada, su inclusión como género autobiográfico, me permite una vez más, romper las barreras estilísticas forjadas entorno a la escritura autobiográfica.

Existe también una sombra de duda sobre otro género memorialista como es la confesión, según el ensayo *La confesión, género literario* que María Zambrano publica en 1943. Zambrano considera que la confesión parte de una necesidad interna, no como un producto artístico, anteponiendo el tiempo personal al tiempo de la creación. Por el contrario, José Luis Pardo en *La intimidad* (1996) sí que considera que la confesión se encuentra en el proceso de comunicación artístico. Estas dos categorías filosófi-

cas, que pueden o no constituir género literario, al igual que la literatura, se encuentran en la base de la escritura autobiográfica. En cualquier caso, la confesión, que Zambrano define como una huida de sí, para Pardo sólo es posible en el diálogo íntimo, estando ambos de acuerdo que la intimidad es una consecuencia del lenguaje y que, para conocer sus estrategias, no hay mejor género que la autobiografía para determinar cuales son sus características fundamentales. Dada la fina línea que divide los diferentes subgéneros autobiográficos, parto de una definición de autobiografía que contempla todas las escrituras del yo, también llamada literatura autorrepresentativa o escrituras autobiográficas, independientemente de criterios formales o de género. Gracias a esta liberación de las limitaciones de género, me aproximo a la fotografía autobiográfica desde las teorías fundamentales que ha definido la autobiografía, que veremos a continuación.

Hemos visto, por tanto, que la autobiografía, además de su definición como “vida de una persona escrita por ella misma”, también se puede considerar subgénero literario o histórico, categoría filosófica, escritura memorialista, retrospectiva, instantánea, experimental, ficticia o realista y una diversidad de acepciones que convierten el adjetivo autobiográfico en motivo de reflexión para múltiples disciplinas entre las que se encuentra el arte fotográfico.

1.1. Teorías sobre autobiografía

“En el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos” –Paul Valéry (Fontcuberta 2004: 1).

Las teorías sobre autobiografía pueden agruparse en tres apartados en función de las tres partes del término auto-bio-grafía. Respectivamente, nos encontramos con tres objetos de estudio diferentes: el yo, la vida y la escritura que corresponde, según James Olney⁴ con tres etapas, *bios*, *autos* y *graphé*, fundamentales para el análisis y la crítica sobre autobiografía. Aprovecho esta clasificación para organizar las diferentes teorías, comenzando con el término *bios*, fundamentalmente por el interés histórico en el estudio de las vidas de hombres célebres. Esta etapa se centra en el análisis del binomio inseparable entre la vida y la obra y en la problemática sobre la memoria, al mismo tiempo olvidadiza e inabarcable en su totalidad. Posteriormente, explico la etapa *autos*, que se ocupa de la representación del sujeto, desplegando la problemática sobre la subjetividad del autor/narrador/protagonista. Por último, la etapa *graphé* sobre la ficción que implica cualquier narración o representación que, inevitablemente, se diferencian de su referente. No hay que olvidar que este sufijo aparece implícito en el término foto-grafía o escritura con luz, una analogía que me sirve para aplicar estas teorías a la fotografía. Además, esta última etapa resulta de especial interés para mi estudio porque toca temas candentes en la creación contemporánea, como el conflicto fotoliterario.

En este primer apartado, voy a destacar aquellas teorías literarias que han ido ampliando y matizando la definición de autobiografía. Especialmente, me interesa destacar qué es la autobiografía antes de llegar a constituirse como una forma de ficción, cosa que veremos en el siguiente apartado sobre autoficción. La autobiografía se considera un testimonio, una prueba de una historia de vida que, al estar contada por el autor, no puede ser de otra forma que sincera y fiel a su experiencia. Sin embargo, existen serias dudas sobre su capacidad para constituirse su capacidad de realismo e incluso para constituirse como género literario. Para ello me baso en dos posiciones enfrentadas. En primer lugar, Philippe Lejeune sí es capaz de dar una definición de autobiografía, demostrando su capacidad como género, aunque su criterio se encuentre fuera de la obra, a través de un pacto entre el autor y el lector. En segundo lugar, Paul de Man no encuentra un criterio aplicable a un conjunto de obras autobiográficas, es decir, no hay un género como tal sino una desfiguración del lenguaje, como veremos a continuación.

La definición de autobiografía que utilizo en mi trabajo se fundamenta en la teoría de *El Pacto Autobiográfico* de Philippe Lejeune. Estamos ante una de las teorías más renombradas sobre autobiografía que la define como un acuerdo de sinceridad y fidelidad a su vida por parte del autor. Lejeune menciona la imposibilidad de definir la autobiografía en función de su título, por ejemplo en la obra *Autobiografía de mi hermano*, ni tampoco en función de la mención de datos personales del autor, ya que apenas existe una obra que carezca de la personalidad, datos referenciales o incluso detalles personales de su creador. P. Lejeune define la autobiografía como un género exclusivamente literario, memorialístico y restringido a la prosa y al psicoanálisis. “Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad” (Lejeune 1994: 50).

Según Lejeune, la obra autobiográfica debe reunir las siguientes condiciones: un lenguaje narrativo en prosa, que narre la vida y carácter de un individuo y que defina su posición desde una única identidad común al autor y al narrador de forma retrospectiva. Esto deja fuera la novela personal porque no cumple el requisito de una identidad común del narrador y el protagonista. También quedaría fuera el diario íntimo porque carece de la temporalidad retrospectiva.

Sin embargo, sí he contemplado estos dos géneros en mi trabajo porque las especificidades que lo diferencian de la autobiografía, se pierden igualmente en la temporalidad de la fotografía. Me interesa especialmente cómo descarta el autorretrato literario, ya que es “una forma ensayística, que no adopta la narración y tampoco la forma de temporalización reconstructiva de una vida en un sucederse temporal y narrativo” (Pozuelo 2006: 27). *El pacto autobiográfico* no habla de un lenguaje propio de la autobiografía sino de un compromiso de sinceridad y fidelidad que, según Lejeune, se encuentra incluso fuera de la obra en muchas ocasiones, otras en el título y otras, en una confesión escondida en el texto.

Lejeune (1975: 48) reduce toda la complejidad de la identidad del autor a su firma o nombre propio ya que, “para que haya autobiografía, es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje”. Así, la identidad del nombre debe ser común al autor, narrador y personaje de la narración de la vida, que conforma el pacto o contrato de lectura. De esta manera, la autobiografía pasaría a tener el estatus de texto referencial, al igual que el texto científico, jurídico o histórico, es decir, verificable y, por lo tanto, no artístico. Atendiendo a la consideración de Lejeune sobre el nombre propio como un tema profundo de la autobiografía, encontramos que el nombre propio en fotografía viene dado por la firma que certifica



Gillian Wearing, *Autorretrato como mi hermano*, 2003. “Esta soy yo como si fuera mi hermano. El traje pesaba una tonelada. No podía respirar. (...) Me llevó dos o tres meses prepararlo. (...)” -Comenta la artista británica en una entrevista realizada por Leo Venedictus para *The Guardian* (9/4/2009) en: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/09/artist-gillian-wearing-best-shot> (visitado 2013, 7 de febrero).



Gillian Wearing, *Autorretrato como mi madre*, 2003.

la presencia del fotógrafo en el momento de la toma. Sin embargo, podemos ver cómo muchos artistas utilizan asistentes, mecanismos e incluso un ayudante que realice técnicamente la imagen deseada por el autor. El nombre propio es el rastro, el trazo o incluso el pulso que certifica la intencionalidad del artista de mostrarse, que tomaremos a modo de confesión. Al igual que la autobiografía excede a la prosa, la fotografía también se sale del marco del autorretrato, haciendo que esta lucha por encontrar nuevas formas de expresión se ubique fuera del referente corporal, motivo destacado de esta investigación.

Ya desde 1984 en su “Autobiografía, novela y nombre propio”, Lejeune consideraba la autobiografía como un tipo especial de ficción. El carácter autobiográfico es un elemento exterior al texto que no garantiza, de ninguna manera, su fiabilidad. La biografía acoge un modelo histórico para otorgar verosimilitud, pero no ofrece ninguna seguridad autobiográfica, ya que, la información sobre el referente, suele encontrarse fuera del espacio literario, en el título, en el prólogo, en la reseña o en la introducción. *El pacto autobiográfico* funciona como un acuerdo o contrato que sirve de guía al lector, como unas instrucciones o una explicación sobre cómo tomarse la obra. Asimismo, la imagen acostumbra a clarificar su contenido cada vez más críptico, mediante el título, el subtítulo, la reseña, prólogo o datos sobre trayectoria del autor o el contexto de la obra, es decir, en el territorio

informativo y textual al margen del simulacro del espacio del espacio creativo visual. Dado el carácter ficcional de estos espacios creativos, la mentira, siempre posible, la verdad parcial o la manipulación son inherentes a cualquier forma de expresión.

Respecto a la fotografía, uno de los motivos fundamentales por los que una imagen es susceptible de artificio es que la apariencia de una instantánea suele encubrir una preparación o pose previa al momento de la toma, un diálogo con el fotografiado, una puesta en escena y diversos factores habitualmente usados de forma creativa. Otro motivo para desconfiar de una imagen es la cuestión del encuadre, que supone una selección de la información de la realidad y, por tanto, una exclusión, un punto de vista que, además de personal o subjetivo, omite detalles y momentos fundamentales para el fin totalitario de la biografía en general. A esto, hay que añadirle la manipulación que se deriva de la selección del punto de vista y del instante de la toma, tanto en el disparo como en la edición (desde la selección de los negativos hasta el retoque) y también en el proceso de difusión (tipo de soportes, materiales, audiencias o medios). En esta línea, *El pacto autobiográfico* se cuestiona qué sentido tiene advertir al autor sobre la veracidad de la obra teniendo en cuenta que la narración es siempre ficción.

Lejeune señala dos vertientes en la autobiografía. Serían, por un lado, una historia sin

relato, más próxima al autorretrato, donde lo importante es la descripción del ser, autor/protagonista, y, por otro lado, la transcripción cronológica de una vida, una sucesión de hechos contrastables. Si tenemos en cuenta la premisa de “una historia sin relato”, tanto la fotografía como la poesía, pueden dar cuenta de un sentimiento sin contar los hechos. Este tipo de imágenes, ya sean descritas o fotografiadas, no dependen del hecho físico de haber estado allí, es decir, no responden a la idea de testigo o de testimonio verídico. La presencia del autor en la escena no es importante, ya que dependen de su poder evocativo, son sensaciones, absolutamente inenarrables sin haberse sentido. De esta forma, la veracidad de tal autorretrato reside en la capacidad del autor para transmitir esa sinceridad literaria o fotográfica. Incluso utilizando estrategias ficcionales como son la creación de personajes o metáforas. Si lo importante es vivir la experiencia, más que narrarla o representarla, entonces no es necesario hacer la fotografía en el momento preciso. Dejar de vivir un momento, sitúa al autor fuera de la vivencia, más como espectador que como protagonista. Determinadas sensaciones deben explicarse de forma retrospectiva ya que su experiencia es incompatible con su observación o la sola presencia de un artefacto de registro autónomo que condicionan los hechos.

Lejeune se centró de una manera especial en la relación entre el autor y el lector según



la trinidad de identidades de autor, narrador y protagonista, que coinciden en *El pacto autobiográfico*. Esta revalorización de la figura del lector otorga veracidad al texto y a los medios de difusión artística, ya que se incorpora su condición crítica al mundo de la imagen. Esta posición activa y crítica por parte del receptor es una de las aportaciones más significativas de la autobiografía.

El carácter autobiográfico se sitúa también fuera del texto, es decir, en un conjunto de informaciones que rodean al texto que Gérard Genette denomina “«paratexto», que no es el texto propiamente dicho, sino el título, el nombre del autor, la portada con sus elementos gráficos e icónicos, la contraportada, el prólogo, la clasificación genérica, etc.)”⁵. Para Lejeune no tiene

Silencio.
Silencio entre tus labios.
Silencio.

Un silencio de gemidos mi soledad resume.

-Alberto García-Alix, *Tres vídeos tristes*, 2003-6. Texto en el catálogo: “La estructura de la obra se fundamenta en un texto biográfico elaborado por el artista a partir del cual se presenta una serie de imágenes con las que se construye la narración. Las imágenes pertenecen al mismo periplo del texto: un año en la vida de su autor. Y aunque no han sido ejecutadas para acompañarlo, hablan de lo mismo, forman parte de su memoria. La obra resultante es la representación de la experiencia del artista que ordena imagen y palabra de acuerdo a su voluntad narrativa. Este volumen nos propone una nueva narración a partir del texto y de las imágenes que sirvieron de base para la composición de la trilogía videográfica. Tanto las imágenes que se incluyeron en los vídeos como las que no sirven para contarnos una historia que García-Alix nos descubre de forma sincera y directa, dejando una puerta abierta para que el espectador elabore su propia construcción”.

ninguna importancia decir o no la verdad sino confesar, aunque sea mentira: “En mis cursos, comienzo siempre por explicar que una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice”⁶. Atendiendo a esta norma resulta fundamental catalogar este tipo de confesiones: desde el título firma, huella, evidencia, trazo o palabra, como sucede en la fotografía. Esto indica la importancia de fijar una norma precisa que nos permita acotar la definición difusa de autobiografía como un tipo de ficción como el que proclama Northrop Frye⁷. Por oposición, existe toda una corriente que defiende la imposibilidad de la autobiografía. Ante la multiplicidad de teorías sobre la existencia de la autobiografía existe una polémica entre aquellos que consideran su definición ambigua o aquellos que niegan su existencia. Ambos planteamientos critican la autobiografía basándose en los mismos criterios: un yo siempre diverso, una realidad inasible, una memoria distorsionada y un lenguaje incapaz de sustituir al referente.

La libertad de ficción de una obra autobiográfica se basa en la aceptación por parte de toda la crítica de que la autobiografía es una figura de lectura, es decir, que el texto no cumple unas condiciones formales predefinidas que aseguren su carácter memorialista, retrospectivo o fiel a la vida del autor. A pesar de que Lejeune se aventure a dar una definición de autobiografía, también considera que el pacto se sitúa fuera

del propio cuerpo del texto, es decir, que la obra puede ser ficción o realidad siempre y cuando haya un consenso autobiográfico entre un autor sincero y un lector crédulo. Existen otros autores que han basado sus teorías en este carácter ficticio de la autobiografía que introduzco al final de este apartado y en el punto 1.2 sobre la autoficción.

Siguiendo con la cuestión de si la autobiografía es o no un género literario y de qué manera lo es, otro autor de referencia fundamental es Paul de Man. En 1979 escribió un ensayo polémico titulado *Autobiography as a Defacement* que versa sobre la muerte de la autobiografía. Se basa en la reconstrucción del yo a través de las figuras especulares que utiliza el propio lenguaje.

En oposición al pacto autobiográfico de Lejeune, De Man sostiene que el género autobiográfico depende del lenguaje mismo más que de una declaración que asegure que el autor se confiesa protagonista. Reducir la problemática de este género a una cuestión de validez de la firma pone al lector en la posición comprometida de juzgar la sinceridad del autor y de la relación entre el valor artístico de la obra y el artista. En palabras de De Man (2008: 81), “la identidad de la autobiografía no es sólo representacional y cognitiva, sino contractual, basada no en tropos (nombre propio=firma) sino en actos del habla”.

Por otro lado, el creador habitualmente se transforma voluntariamente en otro mediante diferentes formas de disfraz, que tanto en la

fotografía como en la literatura, encubren una definición de sí mismo: “El lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, es cual es como las vestiduras, pues el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo” (De Man 2008: 88).

Si consideramos el lenguaje como una figuración, no podemos decir que sea la cosa misma sino su figura, metáfora o prosopopeya. Por tanto, la escritura es silenciosa, muda, como las imágenes lo son. “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (De Man 2008: 88). La autobiografía se produce en fragmentos evocativos dentro de un texto más o menos confesional.

Las palabras y las imágenes solamente encarnan las vestiduras del pensamiento. “La secuencia ropaje-cuerpo-alma es una cadena metafórica de perfecta consistencia: la vestimenta es la parte visible del cuerpo de la misma manera que el cuerpo es la parte visible del alma” (De Man 2008: 87-8). El lenguaje es el camino a los sentidos, a la experiencia y es, en sí mismo, autobiografía. Por ejemplo, Cindy Sherman niega la relación ropaje y vida en sus fotografías en las que se disfraza, aludiendo que no tienen nada

que ver consigo misma. Sin embargo, esto, no sería del todo cierto según la teoría de De Man, porque dice que la identificación se produce en el lenguaje mismo, no en el pacto autobiográfico. De alguna forma, si seguimos a De Man, nos da igual la palabra del artista, por lo que el ropaje cuerpo-alma sería inevitablemente autobiográfico. Por el contrario, si siguiéramos el requisito de acuerdo autobiográfico de Lejeune, estos autorretratos no confesos no serían de ninguna manera una autobiografía.

Para De Man, la autobiografía es un modo de leer más que de crear, un diálogo directo entre lector y creador, ya que la autobiografía “radicaliza, como ningún otro género, la propia clasificación genérica, y el mismo acto de lectura” (Vélez 2009: 62). La autobiografía es una cuestión de voluntad, de lectura, de forma de vida o lenguaje que precede a la acción, es decir, escritura sobre el futuro más que sobre un pasado ya vivido que en ningún momento fue lenguaje.

No hay fórmulas autobiográficas predeterminadas, ni pactos, ni títulos, ni confesiones que certifiquen la igualdad entre la vida del escritor y la relatada en su texto, ya que “el lenguaje significa (pues articula) pero el lenguaje no puede postular significado” (De Man 2007: 196). Esto influye directamente en mi metodología, ya que el lenguaje no define la autobiografía sino que el género autobiográfico se configura desde su significado: máscara, personaje, cuento o prosopopeya, más que desde su contenido; se encuentra

por encima del referente o del lenguaje mismo. Las diversas teorías sobre la inexactitud, inexistencia u omnipresencia del género autobiográfico, me llevan a un proceso de clasificación de las obras regido por motivos de significado y también del lenguaje mismo, analizando las estrategias de la fotografía en relación con su contenido.

Las teorías de De Man constituyen un momento totalmente reconstructivo para el yo romántico, alterando literalmente sus asunciones. En lugar de un sujeto único y trascendente, ahora el yo está fatalmente dividido y amenazado por la representación, es decir, desfigurado. El yo como “ilusión, sin enmascarar” definido por la teoría postestructuralista, representa un desequilibrio que difiere del entonces yo romántico (Anderson 2008: 27). La configuración del yo desde un punto de vista histórico, ya aparece en la etapa *bios* que explico a continuación, por la cual el individuo resulta inseparable de sus hazañas.

Bios

La autobiografía se define en esta primera etapa como el registro fiel a los acontecimientos de la vida y la obra en respuesta a unas necesidades históricas por encima de sus posibilidades creativas. En esta fase se da importancia al carácter informativo e histórico de la autobiografía ya que aporta datos sobre el autor. Los críticos Georges Gusdorf, James Olney y Paul John Eakin son algunos de los autores más destacados que se centraron en el estudio del *bios*, es decir, en los diferentes recursos y planteamientos que construyen un relato que explique la vida y la obra de un autor.

Tanto la literatura como la historia se han interesado por el estudio de las historias de vida. En cuanto a la autobiografía como género literario, a pesar de haberse definido dentro de esta clasificación como un género memorialista, la diferencia entre autobiografía y memoria es motivo de diferentes críticas literarias, partiendo de la premisa de que las memorias versan sobre personajes conocidos cuya vida pública tiene una importancia para la sociedad. Las evocaciones y sensaciones tampoco tienen lugar en las memorias, ya que parecerían confesiones que no se pueden hacer abiertamente pero que son precisamente aquello que nos da autenticidad y nos diferencia de otro ser, una cuestión de identidad propia pero no del género. El olvido, siempre paralelo a la memoria, también sería otra prueba de la veracidad del autor, que no tiene sentido en un texto memorialista y, salvo por sus evocaciones, reproches o fantasías que

lo ilustren, tampoco vendría al caso en un diario que, en principio, acontece.

Rosa Fernández Urtasun (2000) sostiene que todos los autores incluyen episodios de su vida en su obra literaria y, generalmente, acaban reflexionando sobre el propio rol del escritor, sus influencias y sus intenciones personales plasmadas en sus trabajos. Esto me parece de especial interés, ya que desde los primeros retratos fotográficos, fundamentalmente autorretratos o retratos de escritores o artistas, podemos observar una definición del artista, porque aúnan su personalidad y su físico en una misma obra, un ejercicio de estilo similar a las biografías. Como explica esta autora, “el eje alrededor del cual giran sus reflexiones no es la literatura sino el escritor. Y, de nuevo, en el escritor, arte y vida se confunden de tal modo, que lo que empieza siendo una poética personal acaba en autobiografía” (Fernández Urtasun 2000: 538).

La importancia del género autobiográfico no es solamente literaria sino también histórica debido a su interés por analizar las vidas de hombres importantes entre los que se encuentran los artistas, especialmente aquellos considerados genios. Además de las consideraciones literarias, la gran mayoría de las biografías tienen una utilidad predominantemente histórica, como explica la profesora de Historia del Arte, Esperanza Guillén: “El género biográfico, en general, nace de una necesidad: la de dejar constancia escrita de la singularidad, la de fijar

y conservar la memoria de acontecimientos notables protagonizados por individualidades excepcionales que a través de sus creaciones o de sus actos se hicieron merecedores a ocupar un lugar en la Historia. Por ellos, es la conciencia de la Historia la que justifica la existencia de los escritos biográficos”⁸.

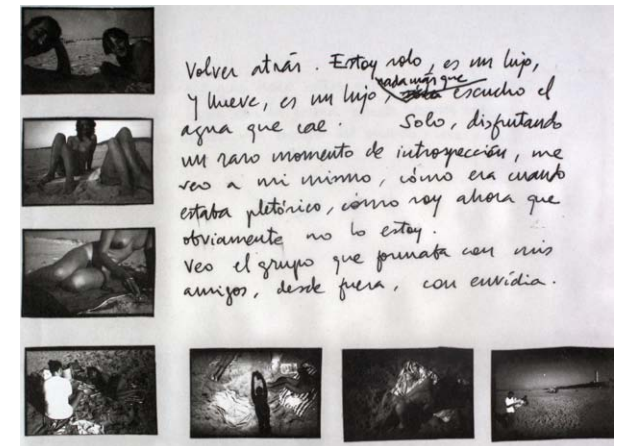
La historiografía, o arte de escribir la historia, trata de delimitar las fuentes y las críticas y, por tanto, determina qué se ha considerado autobiografía a lo largo de la historia. La individualidad y autonomía del sujeto en la cultura humanista da lugar a la inclusión de la personalidad del artista en la literatura biográfica, que podemos situar en el Renacimiento, como vemos en los escritos de Giotto, Ghiberti, Facius y Vasari, que exaltan las capacidades ilimitadas y el honor eterno de los artistas, convirtiéndolos, de esta manera, en genios. Así comienza la relación de la autobiografía con la personalidad narcisista por un lado, o loca, por otro, por las que el artista incomprendido, se ve obligado a restituir su honor en un momento dado, como sucede con Cellini, Ghiberti, Vasari, Sandart o Van Mander. En estos relatos de genios, el lector habitualmente espera encontrar algunos secretos que, más que desvelar sus intimidades, expliquen el motivo de su genialidad, de su técnica, de su concepción del arte, de su punto de vista, de su saber hacer, sus privilegios o sus luchas para llegar a ser tan brillantes. Los ideales del autor, junto con los valores de la época, cobran paulatinamente mayor interés, y, motivan

la escritura y conservación de estas biografías que, a partir del Manierismo, comienzan a estar muy unidas a la religión.

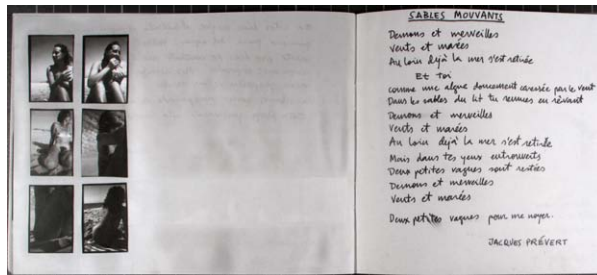
Independientemente de la importancia de un movimiento u otro, lo que el autor consideraba motivo de atención, la motivación editorial y el interés para el público del momento, han marcado las biografías de estos teóricos, críticos, artistas y grandes nombres del Arte, la Literatura y la Política, que influyeron en una época determinada. La Historia demuestra que no existe una mirada contemporánea que unifique la autobiografía sino que, una vez más, habría que aplicar un criterio de selección determinado: en cuanto a las fuentes y materiales encontrados, en cuanto a la teoría o en cuanto a las estrategias de expresión.

“Los relatos autobiográficos, particularmente los de Vasari, seguirán vigentes en la medida en que se convierten en fuentes fundamentales de un subgénero dentro de la pintura de Historia (el que se refiere a la representación de grandes artistas del pasado), que en el siglo XIX adquirirá un excepcional desarrollo y contribuirá a la afirmación aurática del artista contemporáneo” (Guillén 2009: 40).

Este es el contexto principal en el que nace la fotografía como un objeto reproducible, no único, y muy cercano a las masas. La historia del valor del yo, además de la evolución histórica, es evidente en la evolución del propio estatus del medio fotográfico. En su libro *The absolute Artist: The Historiography of a concept* (1997), la historiadora Catherine M. Soussloff posiciona



Arriba y derecha, Jana Leo & Juan Carlos González-Santiago, facsímil *Arenas movedizas, Sables mouvants*, 1995. En el libro *El cuerpo y la memoria: Sala de exposiciones del Canal de Isabel II*, 10-12/1995, Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1995. Este diario combina la confesión fotográfica y escrita.



En la imagen superior, Jana Leo manuscrite el siguiente texto de Jacques Prévert *Arenas Movedizas (Sables mouvants)* canción con música de Maurice Thiriet para la película *Los visitantes nocturnos* de Marcel Carné (1942):

“Démon et merveilles

Vents et marées

Au loin déjà la mer s’est retirée

Et toi

Comme une algue doucement caressée par le vent

Dans les sables du lit tu remues en rêvant

Démon et merveilles

Vents et marées

Au loin déjà la mer s’est retirée

Mais dans tes yeux entrouverts

Deux petites vagues sont restées

Démon et merveilles

Vents et marées

Deux petites vagues pour me noyer.”

el valor del artista en un contexto histórico. La historiadora establece la siguiente estructura básica para las biografías de artistas: primero, pre-nacimiento (portentos, sueños y signos de naturaleza inusual); segundo nacimiento: significado del lugar de nacimiento, linaje familiar y nomenclatura; tercero, juventud: signos de una promesa como dibujante o escultor, descubrimiento por un artista o autoridad artística, reconocimiento de habilidades por un profesor, colega (incluso siendo competencia) o patrón, virtuosismo en algún medio, descripción de los primeros trabajos. Cuarto, la madurez: descripción de encargos mayores, incorporación de sus obras en importantes espacios, colecciones (incluyendo la del artista mismo); quinto, la vejez (descripción de sus últimos trabajos en función de la espiritualidad del artista); sexto, la muerte (circunstancias de la muerte, la preparación del artista ante la muerte, patrones que ilustró o coetáneos afectados por su muerte); y, por último, el destino del cuerpo, que explica su linaje artístico (estudiantes, escuelas, secretos técnicos) y los significados del artista para el autor de la biografía.

La autora se basa en la necesidad de la historia tal y como lo plantea Nietzsche, no solamente como conocimiento, sino también para la propia vida y la acción. El libro sitúa al artista, en el discurso de la historia, creando una definición del autor partiendo de las premisas de que:

El artista puede separarse de otras categorías de seres humanos en el discurso.

El artista suele ser masculino excepto cuando se habla de mujeres artistas.

El artista está constituido por y para el discurso.

Esta definición de artista a lo largo de la historia, determina que haya una gran cantidad de textos dedicados a feminismos y localismos, que utilizan esta categoría para incluir a las minorías, dentro de una historia que simboliza los grandes grupos de poder (como sostiene Foucault) y, por tanto, excluyente (como extrapola la crítica feminista). C. M. Soussloff (2009: 13) considera que las “monografías de artista” pertenecen a un “género profesional”, que sitúan la representación de la realidad contemporánea en un “contexto histórico” determinado. Su metodología historiográfica descarta la aproximación discursiva a un supuesto artista absoluto y se centra en la interpretación de la historia tal y como nos viene dada.

Los críticos literarios han reconocido desde hace tiempo la precaria posición de la biografía, situada entre las expectativas de una presentación de una vida y una personalidad unitaria “en su tiempo”, la realidad de una estructura narrativa dependiente de convenciones y estrategias retóricas que presentan la vida “a lo largo del tiempo” (Soussloff 2009: 18). De esta forma, el binomio objeto-artista funciona como convergencia temporal de las teorías sobre el au-

teur y el *repensamiento* de los géneros fílmicos, apoyándose en la siguiente cita de Bill Nichols (1976: 108):

“Una de las fronteras más polémicas es aquella que se extiende entre la crítica de género y la crítica del *auteur*... Este debate a menudo tiene que enfrentarse con la cuestión de un significado a priori, puesto que cada noción puede ser una restricción para el crítico-*auteur*, mientras que un repertorio de (ambiguas) situaciones genéricas (para usar la expresión de Richard Collins) deja espacio para la expresión personal del director”.

Esta teoría antepone la comprensión de las estructuras del discurso por encima de las formas. Como resume Soussloff (2009: 20-21): “Las aproximaciones postestructuralistas a la teoría fílmica han derrocado al *auteur* a favor de la centralidad del lenguaje (la semiótica del film) o del espectador (teorías del psicoanálisis en el cine), y en ambas aproximaciones, el análisis del discurso, lo visual como campo discursivo, prevalece. Los historiadores del arte pueden aprender de las lecciones de la teoría del *auteur* de los estudios fílmicos”. La importancia que ha ido ganando a lo largo de la historia la figura del autor, llevó a crear los géneros que unifican la vida y la obra del mismo: biografías, historias de vida, cine de autor o cuaderno de artista con una variedad de matices, que incluyen desde lo histórico hasta la teoría fílmica, más vinculada a lo social y la crítica. En general, se trata de una revalorización de lo experimental, lo personal y la creación, en un sentido claramente opuesto a

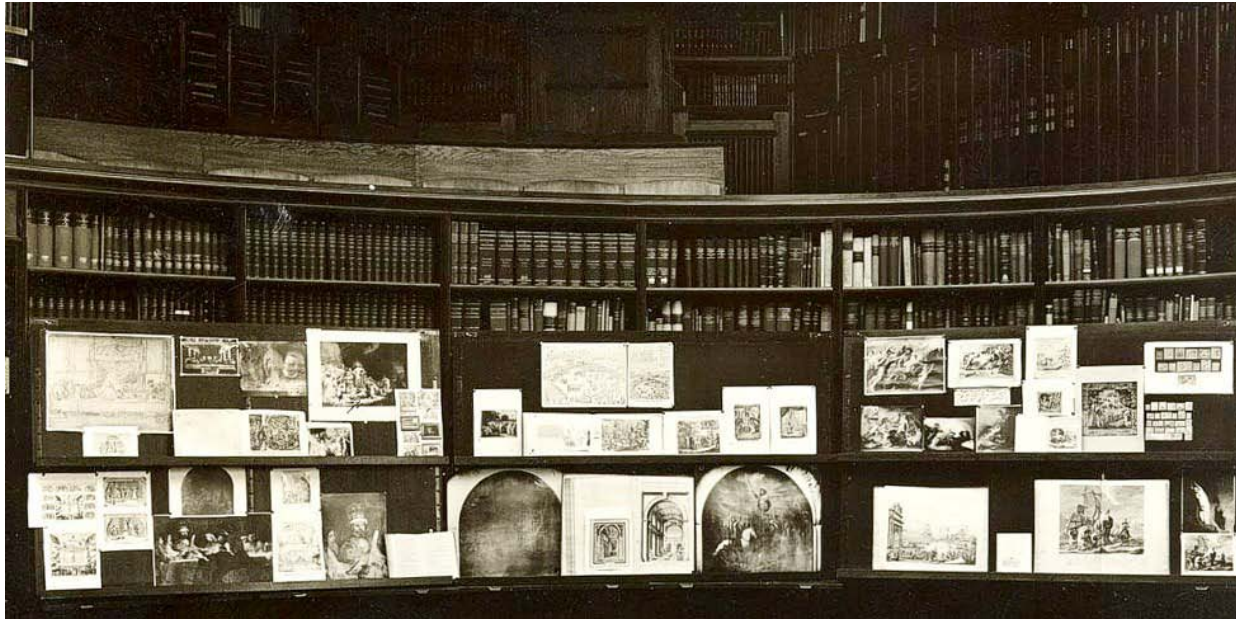
la clasificación de géneros, ya que es el saco roto de todo aquello que se sale de la norma, aquello que es diferente, incomprensible o, incluso, marginal.

La biografía nace al servicio de los historiadores que investigan la vida de los artistas en relación con su obra para describir la época y, por tanto, el entorno cultural que hace, precisamente, que estas obras de arte se conviertan en contenido histórico. La Historia del Arte que hoy conocemos se debe a esos estudios de vida (como los de Giotto o Vasari) y a los manuales de artistas. En este sentido, la fotografía adquiere una función memorialística de la vida intelectual del historiador y, simultáneamente, supone un archivo de vital importancia para la sociedad. La distribución, la forma y el criterio aplicado al archivo fotográfico, conforman la memoria tanto social como personal, condicionando y dando significado a un tipo de obras autobiográficas que utilizan el material de archivo para restaurar dicha memoria personal y colectiva, como veremos ampliamente en las instalaciones memorialistas de Christian Boltanski y en el método de investigación de la historia de arte de Aby Warburg.

Como hemos visto, la literatura, la historia, la crítica y la teoría del Arte también participan en la creación autobiográfica, fomentándola y contribuyendo al mito del artista. En esta investigación, saldrá constantemente a colación la imposibilidad de hablar de autobiografía en térmi-



Christian Boltanski, *Archivos del año 1987*, serie *Diario del caso b*, 1989.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1980.

nos individuales, de analizar todos los agentes y puntos de vista que influyen en la definición que estamos valorando. Es por esto que me centro, esencialmente, en mi mirada como artista, destacando, sobre todo, los procesos creativos autobiográficos.

En resumen, entenderemos por *bios* aquellos estudios sobre la autobiografía que se centran en la importancia de la vida por encima de la autoría o del lenguaje mismo. En este sentido, destacan los autores cuyas vidas son destacables para la historia y, en el caso que nos ocupa, para la historia del arte. En este caso, lo importante es la fidelidad a la vida del artista pero también su ficción, es decir, el mito en el que se inscribe su saber hacer o sus cualidades destacables. En el caso de la historia de la fotografía, ha sido el autorretrato el que ha dotado al artista de su estatus y su poder, heredado de la pintura de historia. Sin embargo, este género prima el cuerpo, la apariencia, los roles sociales y la identidad de grupo por encima de la narratividad de un relato vital. De ahí que me centre más en las historias de vida, como la que Christian Boltanski recrea a través de la fotografía de archivo y la instalación, por encima de los autorretratos, por ejemplo, de Cindy Sherman. El estudio de la *bios* revaloriza la narratividad, el devenir de la vida, la fidelidad de los hechos y la reconstrucción de la memoria a medida que esta se va modificando.

Autos

El estudio del *autos* se debe a un creciente interés por el estudio del individuo. Debido a la pérdida de objetividad y de identidad del autor, la autobiografía comienza a desplazar su definición hacia la figura del lector. La autobiografía depende de las múltiples definiciones del yo, un término que se ha situado en el límite entre teorías, épocas y pensamientos. Los teóricos más importantes de esta etapa, defienden el poder cognoscitivo y epistemológico de la autobiografía, desde su vínculo con la historia para Wilhelm Dithley, la antropología cultural para Georges Gusdorf, el contrato legal para Philippe Lejeune, el psicoanálisis lacaniano para J.P. Eakin y las feministas Shari Benstock, Susan Friedman, Sidonie Smith, o la filosofía para Paul Jay. Los críticos, como Philippe Lejeune y G. Gusdorf, hacen más hincapié en la sinceridad de la autobiografía, en su valor como documento o testimonio vital y fiel a la realidad opuesta a la ficción. La autobiografía produce conocimiento sobre el sujeto auctor y sirve como un referente real del sujeto enunciado. Como explica Ángel G. Loureiro, la problemática de la autobiografía reside en sus dimensiones gnoseológicas, es decir, en determinar si tiene capacidad para aportar conocimiento sobre el autor:

“Desde el punto de vista teórico, la importancia del campo autobiográfico se ha desplazado y ya no radica tanto en su capacidad de dar testimonio de una época o de la vida de un individuo (aunque en caso de las minorías ese valor testimonial sea muy importante, precisamente por la carencia de infor-

mación que sobre ellas tenemos), sino en construir el campo privilegiado en el que se entrecruzan y dirimen hoy en día, no sólo conceptos simplemente literarios sino nociones que fundamentan el conocimiento occidental; realidad, referencial, sujeto, esencia, presencia, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mimesis, pero son algunos de los temas que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía”.

La problemática fundamental de la autobiografía, tanto literaria como histórica o fotográfica, reside en su credibilidad. Según Loureiro (1993: 34-35), esto es la capacidad para producir conocimiento y asegurar que el sujeto auctor coincida con el enunciado. Sin embargo, la definición del yo, no es unitaria e inamovible, sino que ha ido evolucionando hasta su situación actual, cada vez más disperso e inasible, más complejo y dependiente del punto de vista. Los diferentes teóricos han hablado de tres tipos de sujetos. En primer lugar, el sujeto enunciado se refiere al autor como un sujeto múltiple que se proyecta en la representación: “el otro” que, según Jacques Lacan¹⁰ sería el sujeto enunciado, diferente al sujeto real. En segundo lugar, estaría la corriente representada por Paul de Man, Roland Barthes o Juan Goytisolo, quienes sostienen que este sujeto enunciado carece de referente, es decir, que la representación de yo no nos remite de forma certera al autor.

El tercer sujeto enunciado, también llamado yo ideológico, parte de la existencia del mencionado yo múltiple y certifica el poder referen-



Vasco Araújo y Javier Téllez, *Más que la vida, Mais que a vida*, 2004. Esta obra del portugués Vasco Araújo y el venezolano Javier Téllez cuentan las dimensiones psicológicas y psiquiátricas, lo extraño, lo incómodo, lo invisible o lo difícil de afrontar del ser humano. El trabajo colaborativo, en formatos que van del vídeo a la escultura, la instalación o el dibujo, está conectado por una línea conceptual común.

cial de la autobiografía. Este tercer yo, es un yo contractual, comprometido, que da validez a la equidad entre el yo enunciado y el yo existente o real, como vemos en Philippe Lejeune y Elisabeth Bruss, quienes “tratan, a toda costa de encontrar una solución que garantice el poder cognoscitivo de la autobiografía y se ven obligados a hacerlo postulando implícitamente ese tercer yo ideológico que da coherencia al sujeto y que garantiza así la relación entre sujeto y conocimiento y la lectura de la autobiografía como documento con valor referencial” (Loureiro 1993: 35). Mi trabajo conecta diversos proyectos autobiográficos con diferentes tipos de egos, que denominaré yo investigador, yo enfermo o yo digital con la intención de establecer un nexo entre las categorías visuales, las verbales y las personales.

La autobiografía es la representación en la que se proyecta el sujeto autoral, bien de forma múltiple o bien mediante un otro especular, pero no como alteridad u “otro lacaniano”. De esta forma, el sujeto enunciado o representado genera conocimiento sobre un referente real, aunque sea múltiple, en su enunciación o su representación. La configuración del ser a través de la autobiografía está muy unida a nuestra formación y nuestro modo de aproximarnos al mundo, que según Lacan, proviene de la transmisión materna. Este autor, describe el proceso de construcción de la identidad infantil, a partir de una ficción especular, que es el inicio de la configuración de una imagen hacia el exterior,

una máscara (Lacan 1985: 650). “La autobiografía vendría a representar en el cuadro de los géneros literarios la función de lo que Lacan ha definido como el estadio del espejo en la investigación psicoanalítica” (Villanueva 1993: 22).

El texto sobre el estadio del espejo de Lacan (1949) plantea el momento en el que el bebé, entre los 6 y los 18 meses, celebra el reconocimiento de su propia imagen en el espejo, asumiendo ese otro (reflejo) como él mismo autoidealizado. Este doble especular, se presenta como un rival imposible de alcanzar¹¹. Después de la fase del espejo, el ser entra en un orden social o simbólico, cuya conciencia humana es sujeto. Desde la infancia vamos aprendiendo unos códigos que nos permiten dialogar con el exterior y salvar la inevitable distancia entre ser sujeto y objeto, figura y doble, identidad y otredad que, no sólo responden al análisis del lenguaje, sino que provienen y tienen consecuencias en la vida práctica.

Además del yo literario, es decir, de la firma o nombre propio que para Lejeune debía aparecer en la autobiografía, esta identidad del yo, se ve alterada por el propio lenguaje, que refleja como un espejo, duplicando, copiando, alterando y convirtiéndole, en otro nombre propio. La existencia de un narrador real o ficcional, depende de su posicionamiento precisamente ante la ficción. Este desdoblamiento entre el yo y su reflejo, se ha definido, en las corrientes psicoanalistas, como el otro lacaniano. El yo crea-

do, “es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue. Recorro fronteras del género, interiores y exteriores y propongo por último, en la discusión de la dialéctica memoria/olvido, una alternativa a los modelos teóricos que enfrentaron las posiciones de Lejeune y De Man” (Pozuelo 2006: 10). El género de la autobiografía comienza a definirse a partir de la diferencia entre el yo que existe y el que representamos.

La autobiografía es un término fronterizo entre el ser y la obra, entre el yo y la sociedad, entre la intimidad y la publicidad o entre el documento y la ficción. Javier del Prado (1994: 333) analiza las diferentes “fronteras del yo” desde diversos enfoques: la antropología, la ontología, enfoques sociales, oníricos/sensoriales y, por último, la teoría de géneros. El libro plantea que la autobiografía es una característica de la modernidad literaria: “la escritura es una práctica ontológica a través de la cual el escritor, consciente o inconscientemente, genera su otro yo, su yo definitivo”. La definición del yo que se baraja en este texto está “en dialéctica con lo que sería la herencia antropológica, es decir, con todo el espacio heredado, lo que supone delimitar la forma en que se predice la dialéctica”.

El sujeto autobiográfico se caracteriza por un cúmulo de fragmentos o de diferentes “otros” que constituyen la historia personal a modo de collage. En su recopilación de textos autobio-

gráficos de grandes pensadores como Nietzsche, Freud, Benjamín, Levinás, Lacan o Barthes, Juan Orbe (1994: 9) concluye: “El sujeto (pos)moderno pareciera reconocerse de modo especial en las peculiaridades de ese espacio (autobiográfico): soy la producción textual de un ‘soy’, mi historia es el armado de un artefacto titulado ‘mi historia’, para diseñar un mí mismo debo buscarme en puestas en escena, lo más esencial de mi persona se constituye, en realidad, de otredades y otros”. La construcción del yo literario funciona como *cut and paste*, como montaje de fragmentos, cuya verosimilitud suele conseguirse huyendo de la pretensión de ser fiel a los hechos, ya que “para producir un buen texto hay que fabular(se)” (Orbe 1994: 958). La idea del montaje aplicado a las historias familiares es uno de los motivos de atracción de Lejeune (1986: 126-27) por la autobiografía de Claude Mauriac, *Le Temps immobile* (1974-84), “la cual experimenta con un tipo de montaje personal que yuxtapone escritos de todos los períodos de su vida” (Eakin 1994: 41). Precisamente, esta teoría del yo como acumulación de instantes, me resulta especialmente útil para sostener la fragmentación propia del lenguaje fotográfico y, en concreto, de los fotomontajes y las secuencias.

La autobiografía siempre ha sido el saco roto donde verter una diversidad de obras autorreferenciales, identitarias, genéricas y teóricas sobre la vida del autor, que la convierte en un término “variable y adaptable que engloba y tras-



Francys Alÿs, *La línea verde*: Algunas veces hacer algo poético puede convertirse en político y algunas veces hacer algo político puede convertirse en poético (*The Green Line. Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*), 2004. Este artista nómada de origen belga y residente en la Ciudad de México camina por la Línea Verde de Jerusalén un alto el fuego. Esta frontera, creada temporalmente por la ONU tras la guerra árabe-israelí de 1947-48, se ha redibujado por las autoridades israelíes en 2004 como una barrera más permanente que incorpora los avances logrados a expensas de Jordania después de la guerra de los Seis Días en 1967.



Elke Krystufek, *Lógica Líquida*, *Liquid Logic*, 2007. En la obra superior la autora austriaca reflexiona sobre el poder documental para transmitir una historia que va más allá de las intenciones del propio autor. En la imagen inferior, confiesa su adicción neurótica al abandono y reclama ser amada por completo, absolutamente y para siempre. Sus diarios fotográficos, pictóricos y textuales funcionan como confesionario y, en última instancia, método terapéutico.

ciende el propio género, cambiando de sentido y constantemente ajustando su enfoque acorde a las demandas vigentes del escritor, el referente y el público” (Steiner & Yang 2004: 15). Además de las múltiples formas de narración de la vida de uno mismo, nos encontramos con tres tipos de problemas: la problemática de los roles que somos capaces de desempeñar diariamente, los diferentes enfoques según el momento de la vida y, la autobiografía, como forma de lectura. Respectivamente, la autobiografía reflexiona sobre la multiplicidad del ser, de miradas y de yoes, que dan forma a la obra. Por ejemplo, la artista austriaca Elke Krystufek desarrolla un estilo personal, documental, confesional y obsesivo a través la repetición de fotografías, pinturas, dibujos y textos integrados a través del collage. La autobiografía es también una herramienta auto-exploratoria que ayuda a la concreción de un yo múltiple y, muchas veces en conflicto, bajo una única mirada fácil y unificadora de la multitud de niveles de personalidad, es decir, como elemento de comprensión tanto del ser, como del lenguaje y del contexto social y cultural. Esta multitud de capas, consigue que la autobiografía mute a lo largo de la historia según los intereses, la evolución del lenguaje o el contexto cultural e histórico.

La crítica feminista ha aportado sus teorías sobre la definición de uno mismo como parte de un grupo identitario, que se caracteriza por su marginalidad o por su poder. Desde el feminismo, comienzan a revalorizarse una voz o mira-

da más marginal por encima del gran discurso, un desplazamiento de poder que subyace en la teoría autobiográfica contemporánea. Este discurso personal sobresale por encima de un yo conservador, institucionalizado y poderoso que las teorías de género atribuyen a un estereotipo blanco, masculino y occidental. En su libro *Auto/biographical Discourse: Theory, Criticism, Practice* (1994), Laura Marcus describe esta inestabilidad del término autobiografía, siempre a mitad de camino entre lo público y lo privado, lo factual y lo ficcional, el sujeto y el objeto, y un sinfín de categorías que comparte con la teoría y los estudios sobre fotografía. Esta contraposición de tópicos conforma la identidad de la modernidad, que se muestra fracturada y convulsionada en el marco de los estudios culturales, como indica L. Marcus en su artículo “The Face of autobiography” (Swindells 1995: 14).

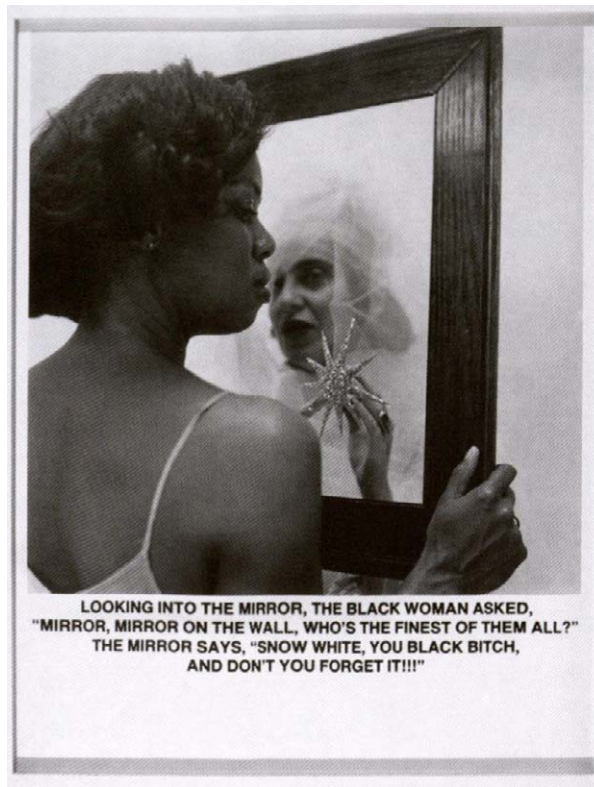
En este mapa de límites y definiciones fronterizas, nos encontramos con una gran diversidad de teorías postcoloniales y feministas. Como defiende la teoría que edita Lynda Anderson, *Autobiography and Postmodernism* (2001), las teorías sobre la identidad, ya sean fotográficas o sociológicas, tienen un terreno común encargado del estudio y la visibilización de minorías. Este tipo de escritos fragmentarios, pretenden ampliar la mirada autobiográfica como una forma de reivindicación de lo marginal, siendo el género autobiográfico un punto de encuentro para cualquier obra de carácter personal y polémico.

Por otra parte, Sidonie Smith estudia un denominador común a toda la escritura femenina: la dispersión del yo que caracteriza la autobiografía, especialmente las autorrepresentaciones de este grupo marginal. Para Smith, la verdad de la autobiografía se sustenta en dos factores: el lenguaje y la definición del yo, que se divide yo narrador y yo narrado. Su libro *A Poetics of Womens' Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (1987) explica los conflictos de autorrepresentación a partir de su investigación sobre el yo femenino. Su enfoque plantea una dispersión del yo que caracteriza la escritura femenina, como aparece en la *Autobiografía* de Victoria Ocampo¹², en *Orlando: una biografía* de Virginia Woolf (1928) o en los diarios de Alejandra Pizarnik (ed. 2003). Esta afluencia de textos autobiográficos predomina en las escrituras coloniales, latinoamericanas y, en general, en aquellas que reivindican una mayor visibilidad de minorías que, habitualmente, han permanecido fuera de la esfera pública. Por tanto, podemos definir la autobiografía como una función del lenguaje individual. Así, la teoría feminista ha estudiado la autobiografía como reclamo de la voz insignificantes frente a los grandes discursos totalitarios.

“La autobiografía no remite a hechos sino a la articulación de esos hechos, almacenados en la memoria y reproducidos por rememoración y verbalización. El lenguaje es el único medio que me es dado para ‘ver’ mi existencia. De alguna manera la autobiografía es absolutamente dependiente de la

evolución y concepción del yo individual, social y literario que a partir del recuerdo trabaja con los elementos del lenguaje (pulsión, rastro, iluminación...) para elaborar la historia” (Molloy 1991: s/n).

La teoría feminista aborda la autobiografía desde otra óptica, centrándose especialmente en el narcisismo y la auto-exploración, como proceso de revalorización, creación, divulgación y reconocimiento de la identidad femenina en la cultura y sociedad actuales. Destacan especialmente las teorías de género recopiladas por Sidonie Smith y Linda Watson que son la vanguardia en los estudios sobre autorrepresentación de mujeres, como vemos en su primer libro *Women, Autobiography, Theory: a reader* (1998). Siete años más tarde, la compilación *Interfaces: women, autobiography, image, performance* (2005) de S. Smith y J. Watson destaca el carácter autobiográfico de las obras de arte de Laurie Anderson, Judy Chicago, Frida Kahlo, Orlan o Cindy Sherman, entre otras. En este volumen se rompen las fronteras de la teoría literaria o visual en beneficio de los estudios de género de Marianne Hirsch, Linda Hutcheon, Linda Kauffman, Nellie McKay, Mrjorei Perloff o Lee Quinby, quienes sustentan una tendencia femenina al autoanálisis visual y textual, extendiendo el alcance de los estudios literarios a las artes escénicas, plásticas y audiovisuales, entre las que se encuentra la fotografía. Smith y Watson definen la autobiografía, como una forma de especulación en su sentido etimológico¹³, como



Carrie Mae Weems, *Mirror Serie Joke*, 1986. Subtexto: "Mirando en el espejo, la mujer negra se pregunta 'espejito, espejito mágico, quien es la más bella?'. El espejo dice, 'blanca nieves, zora negra, y no te olvides'".

espejo o reflejo y, también, en su acepción más relacionada con la investigación, como la experimentación que ejerce la mujer al tratar de inscribirse en la escena del arte y visibilizarse como protagonista sin ejercer roles masculinos, sino intentando mantener su identidad propia, o, al menos, tratar de encontrarla.

De este territorio de interacción entre arte y autobiografía, la fotografía ocupa un lugar destacable, huyendo del estereotipo femenino de la modelo, una pasividad y complacencia muy presente en la historia del arte. Por el contrario, apostando por representar a la mujer como sujeto activo tanto física como intelectualmente. La forma de verse a sí mismas, no solamente supone una repercusión social, un avance estético y que determina la situación de la autobiografía hoy y de todas las obras sobre identidad racial, sexual, política o social.

Además de la importancia de la auto-representación femenina como modelo, tan presente en la historia del arte, vemos una revalorización de su persona a través de una nueva mirada hacia su cuerpo y, en lo que concierne a mi trabajo, hacia su propia vida y pensamiento. La forma de verse a sí mismas, que no solamente supone una repercusión social sino también un avance estético y que, definitivamente, determina la situación actual de la autobiografía hoy y de todas las obras sobre identidad racial, sexual, política o social. Aunque las autoras se centran especialmente en la performance, al igual que el libro

de Estrella de Diego (2011), es precisamente en este campo de experimentación con el cuerpo femenino donde predominan los relatos visuales autobiográficos. Aunque pueda parecer que el autorretrato sería el género fotográfico más próximo a la autobiografía, sucede que la performance ha marcado la autorrepresentación y, por tanto, un campo de estudio que interactúa y comparte artistas con el proceso de construcción del relato fotográfico por encima del autorretrato. Como bien indica el prefijo *inter-*, la autobiografía visual se sitúa en los territorios inter-disciplinarios, en el proceso de transformación de objeto de deseo, pasivo, femenino y comercializable a ser sujeto.

La autobiografía femenina habla constantemente de la escisión del sujeto que se define como "sujeto disperso", por Kay Goodman, y "sujeto fragmentado", por Paul de Man, que indica claramente cómo el sujeto se construye a través del mismo lenguaje. "Bien sea unificado o disperso, el yo es claramente un constructo ideológico, formulado y manifestado en circunstancias históricas particulares" (Steiner & Yang 2004: 13). La falta de unidad en las autobiografías de mujeres se debe a una clara intención de autenticidad en contra de las normas sociales preestablecidas. La búsqueda de una identidad como grupo social comienzan a fraguarse, tanto en la literatura como en el arte, sustituyendo su consideración de objeto de deseo por la de sujeto que desea. Por tanto, vemos cómo la autobiografía excede el campo de la literatura

y se define de forma interdisciplinar, lo cual resulta aplicable a la fotografía contemporánea. Las tradiciones feminista y autobiográfica aparecen constantemente entrelazadas bajo la idea de “autógrafo femenino”, utilizado por Domna Stanton (1987) para denominar una firma identificativa acerca de la imposibilidad de representar la vida de la mujer. El autógrafo femenino carece de forma unitaria, ya que depende de sus múltiples facetas.

Esta crítica feminista se puede aplicar a otro tipo de voces minoritarios, como defiende el libro *The private self. Theory and practice of women's autobiographical selves* (1988), una recopilación de diversos ensayos feministas sobre autobiografía e identidad. La postura de su editora, Shari Benstock, se basa en el estadio del espejo de Lacan, que consiste, como hemos visto con anterioridad, en la consciencia de un yo, completo e individual, que proviene de su propio reflejo, es decir, de una imagen externa, de otro. Estos otros, que se sitúan en los márgenes de la sociedad, *gays*, lesbianas, negros, mujeres u orientales, se encargan de definir esta identidad autónoma y desvinculada de los cánones externos vigentes, mediante una serie de escrituras del yo, que, únicamente, pueden darse como discontinuidades (Benstock 1988: 16, 29). Dichos modelos individualistas y minoritarios del yo, no resuelven la identidad de género, ya que provienen del rechazo o la oposición de una identidad colectiva y, además, porque el proceso de socialización se produce de forma divergente

en hombres y mujeres (Friedman 1988: 356). Si la feminidad, como la individualidad, es fragmentaria, entonces no hay una forma de narración asociada a ella, no hay autobiografía.

La identidad de la mujer se configura como un híbrido entre sus características individuales y las influencias sociales como colectivo oprimido, como veremos en los autorretratos de C. Sherman. Según Friedman (1988: 39), “el énfasis en el individualismo como precondition necesaria para la autobiografía... excluye del canon autobiográfico a aquellos escritores a quienes la historia les ha negado la ilusión del individualismo”. Estas teorías feministas tratan de encontrar un equilibrio, de momento imposible, entre una concepción del sujeto como algo fijo y estable y una concepción postestructuralista de un sujeto múltiple y descentrado, según señala Paul Smith¹⁴. Pero existen ciertas contradicciones en estas teorías de Susan Friedman y Sidonie Smith. Según señala Loureiro (1993: 42), sus teorías feministas tienden a olvidar el papel que juega el lenguaje en materia de autobiografía y se centran en la definición del yo femenino, reduciendo la complejidad autobiográfica a una cuestión de identidad, que puede caer, incluso, en los mismos errores que las posturas falocéntricas que tratan de rebatir.

Volviendo a la definición de autobiografía en esta etapa denominada *autos*, la definición del autor se ha ido modificando en cada una de las corrientes artísticas de forma más o menos cen-

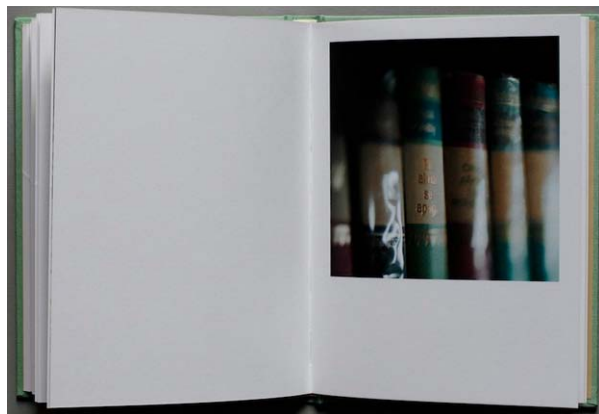


Juan Santos, *Me acuerdo*, 2012. Texto de Alfonso Brezmes y fotografía del libro en la web de libros autoeditados www.dalphine.com (vistado 2013, 13 de febrero):

*Cómo pedirle al Tiempo que nos deje siquiera
una memoria blanda que registre los ecos,
los olores, la risa, la intuición dolorosa
del temblor que sentimos como un dios pasajero.*

Aurora Luque. “

(Continúa a la derecha)



"La memoria herida"

Me acuerdo. Todo recuerdo esconde una traición, pero también una íntima conquista. Porque en cierta medida, aunque nunca fieles, somos en gran medida lo que recordamos: un instante inaprehensible hecho un poco de lo que fuimos y otro poco de lo que seremos. Equilibristas en la cuerda floja, remeros en ese oscuro mar de recuerdos borrosos, asidos a unas pocas tablas que nos impiden naufragar, en un desesperado intento por evitar caer en el abismo del tiempo. Y, cuando la memoria es vulnerada, caemos, caemos, en un viaje sin retorno. Caemos...

Juan Santos entra de puntillas en las arenas movedizas del recuerdo y de su pérdida, de la posesión y su arrebato, en un delicado ejercicio de emoción contenida que no nos deja indiferentes, porque toca algo muy profundo que habita ahí adentro. Palabra e imagen. Imagen y palabra, herramientas siempre presentes en su obra que dan aquí otra vuelta de tuerca para acariciar, estrujándola, esa víscera hecha de sangre y recuerdos que llamamos corazón.

Me acuerdo..."

-Alfonso Brezmes para el libro de Juan Santos, *Me acuerdo*, 2012.

tral. La presencia del autor en la obra ha pasado por numerosos estadios en la creación artística y literaria. Progresivamente se le ha dado más importancia al contexto, al valor expositivo, a los medios, al espectador o al lenguaje mismo. Esta etapa denominada *bios* sufre una crisis en la modernidad con las teorías que demuestran la desaparición del autor. Fundamentalmente, en el ensayo "La muerte del autor" (1968)¹⁵, Roland Barthes anuncia el nacimiento del lector y la muerte del autor. La verdad viene determinada por la lectura e interpretación del destinatario. Así, la autobiografía se define como una figura de lectura no como un género o un tipo de texto en sí mismo. La definición de la autobiografía viene enmarcada por sus muertes, primero del ser y luego de la autobiografía, ya que decir yo, supone una diferencia con el yo que no es "nada más que la instancia que dice yo" (Rice & Waugh 1989: 116).

Unos años más tarde, Roland Barthes se planteará la resurrección del autor que fue aniquilado por el protagonismo del lector y por la definición de texto con su contexto. Su libro *From Work to Text* revaloriza la figura de un tipo de lector que disfruta del texto y, tomando su propio placer ante la lectura de determinados autores, procede a la salvación de la importancia del autor (Barthes 1971: 28). El autor que conocemos a través de las obras, no es una persona sino un cúmulo de detalles, personalidades, personajes y caracteres, que vamos recolectando de forma discontinua durante la lectura y que

reconstruimos como si fuera un cuerpo nuevo. En palabras de Barthes: "no es una persona, es un cuerpo"¹⁶. En este sentido, veremos cómo los fotógrafos construyen su propio cuerpo en sus fotografías, no solamente fotografiándose a sí mismos en su totalidad o en fragmentos, sino también aportando todos estos rasgos del autor que menciono, y que el observador, encuentra y construye, a partir de los pedazos que conforman su obra, una vida compuesta por paisajes, objetos, miradas y, en general, por todo tipo de fotografía que componga la imagen deseada por el lector.

A medida que ha ido creciendo el interés por la autobiografía, Fernando Cabo Aseguinolaza señala que se ha revalorizado la imagen del creador y, al mismo tiempo, devaluado (Romeira 1993: 133). Más adelante, cuando aborde la desaparición del protagonista (por ejemplo en las novelas de Enrique Vila-Matas), me refiero a una desintegración del autor que se mimetiza en el texto, reclamando su derecho de anonimato y dedicando sus páginas a esconderse de un lector que, inevitablemente, debe tomar parte activa para desafiar el juego autobiográfico. El lector se ve obligado a adoptar el rol de investigador, cotilla o *voyeur*. El autor convierte al lector en un caza-fantasmas en busca de un personaje desaparecido (Northrop Frye 1968: 56), una posición activa que le lleva a tomar decisiones que configuran el carácter autobiográfico del texto. Como sucede, por ejemplo, en la colección de libros *Elige tu propia aventura*, el

lector se ve obligado a verificar qué parte de la historia puede corresponder o no con la identidad perdida del autor, un libro-juego que define la autobiografía como una forma de lectura detectivesca y, por tanto, en la que el lector se convierte en coautor. Este ejemplo también me permite explicar la diferencia estructural entre una imagen fotográfica y un libro, ya que este último, en el caso de la llamada hiperficción explorativa, habla de un autor, propone una diversidad de recorridos ramificados que, al igual que la estructura rizomática de Gilles Deleuze, ofrece un punto en común entre la estructura lineal de la escritura y la de la imagen.

El mito del artista como héroe, dotado de un don extraordinario, desaparece con este nuevo protagonista que se cuestiona a sí mismo constantemente, escabulléndose en la ficción al mismo tiempo que demuestra su vulnerabilidad, su inseguridad y sus contradicciones. Los autobiógrafos de esta tesis se deleitan en la debilidad de yo más cruda y vulgar, desnudan sus errores y defectos y constituyen una especie de terapia contra la vergüenza. Por ejemplo, las autoficciones de Tracey Emin, quien deteriora su propia imagen huyendo de la autocomplacencia. “La narración de procesos depresivos o de transitorias alteraciones mentales, a través de personajes que no son el autor mismo, pero sin dejar de sugerirlo, franquea una exploración pública de los demonios personales, su catarsis y su eventual curación sin arrostrar la carga que socialmente conlleva” (Alberca 2009: 8). Esta

restauración del ego sufridor del creador utiliza la ficción, bien sea como una puesta en escena o como un disfraz, para evitar las repercusiones sociales de la difusión de su intimidad. A modo de confesión y violentando al espectador, como sucede en la penetrante mirada de las acciones de Marina Abramovick, los autores llevan hasta su extremo la autoexposición, es decir, que, agrediendo al espectador, desactivan la relación directa que supone la exhibición de su intimidad, su desnudez y su vergüenza, su degradación y su victimismo, mediante ese acto de valentía. Este exhibicionismo o confesión, deseo de mostrarse y esconderse, de ponerse en la diana pero atacando, “¿no es en realidad una evidencia de que detrás de tantas criaturas de ficción hay una necesidad manifiesta de complementar una incierta identidad personal, que se apuntala con una dosis de ficción?” (Alberca 2009: 10). Ante esta exposición impúdica, no podemos olvidarnos de la posición del *voyeur*, del espectador, que indaga y se hace partícipe de esta confesión: la ficcionalización emborrona lo real.

Como hace la artista británica Jo Spence, al publicar una secuencia de autorretratos fotográficos disfrazada e interpretando a su madre, el creador reproduce el proceso infantil de asimilación de la muerte, más o menos metafórica, de la madre. Ya lo explica Alberca, a propósito de autores españoles como Javier Marías: “Los héroes de la autoficción son un acabado ejemplo de neonarcisismo postmoderno, hacen de la muerte del sujeto un motivo contradictorio de



Terry Dennet tomó esta fotografía de su compañera sentimental y profesional, la fotógrafa Jo Spence, cuando organizaban y digitalizaban su trabajo sobre la aproximación a la muerte desde la leucemia en 1991-2.

estímulo al autoconocimiento y una necesidad de construirse un mito personal: un suplemento de ficción como viático para transitar por el desierto del ser” (Alberca 2009: 9).

Dada la multitud de enfoques y teorías sobre el término autobiografía desde el punto de vista del *autos*, la idea fundamental en la que se sustenta este trabajo, es la tendencia común de todos los procesos creativos de implicar al yo, perfeccionándolo, aniquilándolo, perdiéndolo, fragmentándolo, alterándolo o sustituyéndolo, de forma que su definición se reduce al lenguaje mismo, que proporciona una u otra definición de la identidad o identificación del autor con la obra. Por tanto, la autobiografía se distingue de la identidad, en que nos enfrentamos a una categoría que se refiere más a las formas o múltiples formas que al contenido, más al relato confesional que al estatus específico del yo. Bien sea producto de la memoria o del olvido, una realidad manipulada o una ficción verídica, las autobiografías desencadenan el proceso de identificación entre el receptor y el emisor.

La autobiografía se define, constantemente, como concepto fronterizo, en la medida en que analizamos las diferentes concepciones del yo a lo largo de la historia, hasta llegar a la omnipresencia del yo que reina en la actualidad, que se debe a una tendencia individualista de la sociedad y que se refleja, evidentemente, en el arte. Existen un sinnúmero de teorías psicológicas o sociológicas que justifican la situación privilegiada

que goza el ego del autor contemporáneo, nada activa, como sucedía en el Renacimiento, sino más bien realista o consciente de su levedad, en relación con los grandes temas. El crecimiento de las ciudades y la globalización, oprimen al individuo quien, en su lucha por encontrarse a sí mismo y distinguirse del resto, ha producido numerosas obras autobiográficas y ha contribuido a la difusión de este neoegegocentrismo contemporáneo.

En definitiva, esta etapa de la autobiografía denominada *autos* consiste en el cuestionamiento de la importancia del autor con respecto a su propia historia. En el relato autobiográfico, autor y protagonista son uno mismo.

Graphé

En esta etapa denominada *graphé*, el objeto de estudio de la autobiografía consiste, precisamente, en definir las convenciones por las cuales acotamos el término, según señala Elisabeth Bruss. Esta etapa analiza la autobiografía independientemente de su referente, como una creación del lenguaje escrito. Tal y como resume Loureiro (1993: 34), “las dificultades implícitas en la concepción de la autobiografía no como reproducción de una vida sino como recreación, nos llevan inevitablemente a la etapa de *graphé* en la que la autobiografía se ve nada más que como texto sin poder referencial en absoluto (M. Sprinker) o se señala que los límites entre la autobiografía y la ficción son imposibles de deslindar (P. de Man)”. De esta manera, el teórico Michael Sprinker y los postestructuralistas definen la autobiografía como pura textualidad autorreferencial, descrita como desfiguración, por Paul de Man, o como escritura autográfica, por Jaques Derrida¹⁷.

Diferentes puntos de vista y maneras de llamar a las representaciones del yo, me llevan a definir la autobiografía como una forma de representación que depende de la relación con el referente. La experiencia sensorial aparece filtrada por unos códigos que traducen esta realidad, permitiendo la comunicación de la misma y que pueden analizarse bajo diferentes miradas, teorías y disciplinas. De igual forma que el lenguaje literario, la autobiografía en el arte y, en concreto, en la fotografía, trabaja con los mismos elementos ficticios y temporales para lle-

gar a la descripción de una vida o un episodio de la misma. La siempre contingente e incompleta autobiografía artística, continuamente va transformándose y regenerándose a sí misma (Steiner & Yang 2004: 16). Tanto la fotografía como la literatura, a pesar de sus diferentes formas de expresión, comparten los mismos cuestionamientos inherentes a su lenguaje. Por un lado, el cuestionamiento sobre lo real mediante juegos entre realidad y ficción¹⁸ y, por otro, la mirada retrospectiva, que implica un paso del tiempo, un referente pasado, un juego temporal que caracterizan al lenguaje fotográfico y literario. De alguna manera, ambos lenguajes, comparten una definición fragmentaria de la autobiografía, que se basa en los mismos principios y teorías y que R. Fernández Urtasun (2000: 543) reduce a dos:

1. La ficcionalidad, que construye lo real.
2. La temporalidad, que se debe al lenguaje retrospectivo propio de la autobiografía literaria y del conjunto de las escrituras del yo, del que forman también parte los diarios y las memorias, es decir, los géneros memorialísticos. Tanto el desarrollo de los hechos como el crecimiento de la personalidad, quedan reflejados en lo que podríamos llamar el tiempo de creación, que se percibe en el resultado de la obra. Este juego de tiempos, tan importante para la fotografía, añade problemas al género autobiográfico y pone en tela de juicio la validez de la voz única, la categoría del propio creador y el

posicionamiento, tanto de sus creencias como de su punto de vista. Plantea, asimismo, una problemática entorno a la autoría y el momento de creación.

La temporalidad y la autoría en la autobiografía escrita cambian completamente cuando nos enfrentamos a las artes mecánicas, entre las que se encuentra la fotografía. En ambos procesos creativos, la evolución de la personalidad del autor durante el desarrollo de la obra, determina la estructura y la artísticidad de la misma. Estamos ante una cuestión crítica porque si la autobiografía tiene que definir la vida y/o la personalidad del autor al completo debería escribirse:

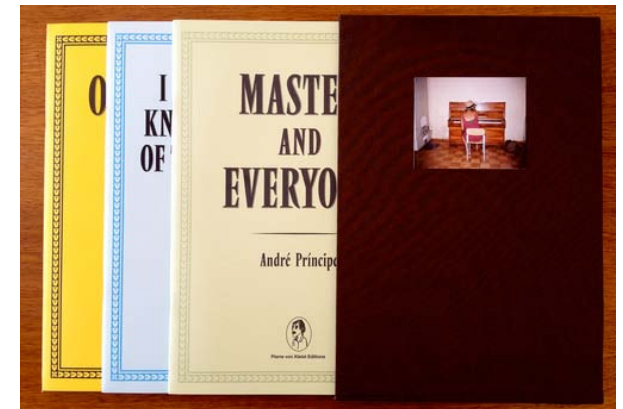
1. En un momento preciso sobre todo lo vivido hasta entonces.
2. En el momento en que se ha vivido cada cosa (diario), bien sea editado:
 - 2.1. por el propio creador
 - 2.2. por otro, supuestamente más objetivo

El objetivo fundamental del autobiógrafo es sentirse realizado por medio de la autobiografía, gracias a su “visión universalizadora y preceptiva”, su capacidad autorreflexiva (superior a las memorias), y su libertad temporal, lejos de las limitaciones del diario, según explica Anderson (2008: 23). Debido, precisamente, a esta superioridad del lenguaje autobiográfico frente a otros géneros, se considera que “la problemática del tiempo es tan decisiva en la autobiografía

como la de la propia enunciación e identidad del yo” (Villanueva 1993: 20).

A partir de los años 80, la autobiografía se desvincula de su carácter informativo sobre los hechos históricos, perdiendo su estatus de verdad y constituyéndose, tal y como la conocemos ahora, como un proceso de autoexploración y de búsqueda de un lenguaje que construya y des-construya el sujeto contemporáneo. “Con este desplazamiento se genera una crisis de identidad y de autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible” (Loureiro 1991: 29).

La autobiografía es inherente a cualquier medio de expresión que es, en sí mismo, una forma de vida que cala e invade la personalidad y los hechos, más que viceversa. Sin embargo, no hay nada más lejano de la verdad que su relato, dado que el lenguaje y los modos de narración hacen que el referente siempre difiera de su representación. Por otro lado, esta flexibilidad del lenguaje para adaptar, reconstruir o inventar la realidad, es una condición necesaria para la libertad que requiere la autobiografía. Asimismo, cada lector se impresiona, también, con un detalle concreto de la obra (el *punctum* barthesiano), independientemente de las normas, los pactos o los géneros. Como explica Alberca: “los escritores actuales prefieren la forma de la novela autoficticia para expresar la pulsión auto-



André Principe, trilogía: *Master and Everyone*, 2009; *I Thought You Knew Where All of the Elephants Lie Down*, 2010; *O perfume do Boi*, 2011. Los diarios suelen contemporáneos suelen ser autoeditados, por los formatos personalizados, la tirada limitada y el difícil acceso a grandes editoriales.

biográfica, antes que la exigente y desagradecida autobiografía que no consuela económica ni literariamente de tantos disgustos y molestias” (Alberca 2009: 18). Queda así relegada la autobiografía clásica a los temas de interés general mediante autobiografías de personajes importantes, desde políticos hasta adolescentes famosos, aportando información escrita o visual, difundida en forma de *blog* o revistas, entre otros medios, que también condicionan las diversas categorías de la fotografía contemporánea actual.

Debido a la naturaleza personal y moral de la autobiografía, el autor contemporáneo se refugia en la autoficción para huir del punto de mira de las críticas, que han atacado y, en consecuencia, otorgado publicidad a numerosos trabajos polémicos, como vemos, por ejemplo, en los desnudos infantiles fotografiados por Sally Mann. Ante esta situación incómoda del creador, Alberca sentencia: “si desea contar de verdad algo interesante, si le merece la pena comunicarlo a los otros a pesar de las limitaciones del lenguaje y de la memoria, debería enfrentarse a éstas y aceptar el desafío de contar su verdad, pues como señala Cristophe Conner, de manera un poco lapidaria, pero no menos cierta: ‘Lo real es lo que el arte debe saber’”¹⁹. La autoficción se puede definir como una nueva forma de escritura del yo, cuya libertad formal, permite su aplicación a la fotografía y resuelve dos problemas fundamentales de la crítica postestructuralista: primero, la consideración histórica de que

la libertad de expresión del yo no tiene interés político y, segundo, la crisis de la autobiografía, que se deriva de la desconfianza en el poder representativo del lenguaje y en la coherencia del sujeto.

Dada la imposibilidad de equidad entre el referente real y su representación, podemos decir que la autoficción fotográfica es un intento deliberado de utilizar su naturaleza documental. La apariencia realista de la imagen técnica, colonizándola, con la inevitable manipulación que implica la representación. Los juegos del lenguaje autorreferencial son equívocos, ya que el referente real difiere de su representación, así que no hay un criterio objetivo de diferenciación entre documento o ficción. Esta libertad de elección del receptor se debe a su incapacidad para detectar aquello que le afecta sin ningún control y aquello que piensa o decide mirar que, respectivamente, sería el *punctum* y el *studium* para Roland Barthes (2004). Por tanto, la creencia en la imagen o en el texto, en su verdadera relación con la vida o en la realidad del artista, una vez más, dependen de una gran diversidad de factores. Entre todos estos factores, y a pesar de que se ponen en juego en cualquier obra, sí podemos distinguir los diversos grados de la presencia del yo en dicha obra.

En la etapa *graphé* se estudia la importancia de las formas de creación por encima de la autoría (*autos*) y de la vida (*bios*) en la autobiografía. Hemos visto los factores que diferencian la vida

de una persona con respecto a su relato, es decir, las limitaciones del lenguaje mismo, tanto visual como escrito. La representación o la narración implican una construcción o un reflejo de un referente que siempre será diferente. En esta tercera etapa, la autobiografía se define como una alteración, una proyección o una construcción de la vida del autor en función de su propia mirada, imparcial, subjetiva y alterada hacia uno mismo. En este contexto, surge una terminología más adecuada para la pérdida de la autenticidad que ha sufrido la autobiografía en la modernidad: la autoficción, que se ha utilizado para desplazar la imagen de poder que gozaba la autobiografía. Es decir, su superioridad que parecía indicar que tenía la capacidad utópica de igualar lo real con su relato. La superioridad de aquellos egos (*autos*) y vidas (*bios*) que interesaban a los historiadores ha ido ocupando, gracias a la creación fotoliteraria, un lugar más individual, más banal, más minoritario y más político, desplazado de los grandes discursos del poder hacia este nuevo campo creativo.

1.2. De la autobiografía a la autoficción

“Cuando un individuo se expone con sinceridad, casi todo el mundo entra en juego” –Simone de Beauvoir (May 1979: 15).

La imagen del autobiógrafo depende de la lectura/ mirada del espectador. La autobiografía se define como una forma de lectura, ya que es el autor quien decide creerse, o no, la historia de vida del autor. La ficción viene dada por un lector que también actúa como autobiógrafo al verse obligado a discriminar aquello que coincide con el referente (el yo del autor) o si, por el contrario, es inventado. Esta teoría de la autobiografía escrita es extrapolable a otros medios de comunicación, como el de la autobiografía visual como una forma de mirada al mundo desde lo personal. El observador, crítico o investigador es también autobiógrafo.

“Si la premisa de la referencialidad autobiográfica, según la cual podemos pasar del conocimiento del texto, al conocimiento del yo, resulta ser una ficción, paradójicamente el texto no pierde valor sino todo lo contrario: al crear el texto el autobiógrafo construye un yo que de otra manera no existiría. Además, en la reciprocidad especular del mundo de la autobiografía el autor como lector se corresponde con el lector como autor, pues la participación del lector en la conciencia de la autoría (lo cual parece construir un aspecto intrínseco del texto autobiográfico) es en última instancia autorreferencial; el lector, y tal vez especialmente el crítico, es potencialmente también un autobiógrafo” (Eakin 1994: 38).

Como se deriva del *pacto autobiográfico* de Lejeune, la autobiografía parte de la ambición de ser fiel a la realidad, dando por hecho que el escritor la conoce, que solamente hay una y que se puede llegar a un consenso objetivo sobre lo que realmente ha sucedido. Sin embargo, nos encontramos con un material altamente subjetivo, condicionado por la opinión o las sensaciones del autor, manipulado por un recuerdo selectivo de los hechos de forma involuntariamente o, incluso, deliberadamente por la intención de distorsión de los hechos. Esta manipulación otorga mayor importancia a la personalidad o sentimientos por encima de la información. La mirada es completamente parcial y subjetiva, regida por los principios estéticos del momento o los conocimientos históricos o técnicos del autor. El velo que cubre lo real de prejuicios, recuerdos o identidades determina nuestra mirada incapacitándola para ver de forma objetiva. Ya he mencionado a propósito de Lejeune, que el carácter autobiográfico se debe a un pacto, una consideración externa a la obra, que no se contradice ni afecta al carácter ficticio o documental de cada obra. A esto me refiero cuando hablo de la imposibilidad de

la autobiografía y de la inconsistencia como género. Como explica Alberca (2009: 5): “Una *autoficción* es una novela, o al menos se presenta como tal, que como todas las novelas, deja libres al creador y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta. (...) Esta estructura híbrida y el consiguiente pacto de lectura ambiguo convierten la autoficción en una metáfora de la actual deriva del sujeto y de la fuerte mutación que éste experimentó en el siglo pasado”. Su estudio se basa en ejemplos de autobiografía contemporánea de los españoles Juan Goytisolo, Grancisco Umbral, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Javier Marías y los hispanoamericanos Mario Vargas Llosa, César Aira o Fernando Vallejo.

El principio de sinceridad que plantea Lejeune parece incompatible con el de *literariedad* que los formalistas rusos basan en la *ficción* que determina el texto. La postmodernidad duda de la existencia de una literatura realista capaz de reproducir o copiar miméticamente un hecho sin reinventarlo. Yendo más allá, Ángel Nogueira considera que cualquier tipo de ficción es autobiográfica: “toda obra es una forma de autobiografiarse, de escribirse, de quedarse en los pliegues del tiempo, en los escenarios de la memoria y aun de la historia *cotidiana*...” (Fernández Urtasun, 2000: 544). Cualquier tipo de creación funciona como una forma de autoconstucción y, por tanto, la ficción viene a ser una extensión del propio yo. El pacto de sinceridad que implica el

pacto autobiográfico de Lejeune pone de manifiesto las dificultades de la teoría autobiográfica para despegarse de su valor como documento fiel a la realidad. “Lejeune insiste, como punto de partida, en que la autobiografía es necesariamente una ficción producida en circunstancias especiales, pero que sin ninguna base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción”²⁰. Partiendo de la idea de que el arte remite a la realidad y la ficcionaliza, la relación entre arte y vida en la propia escritura se considera una forma de entenderse o de construirse, una forma de conocimiento de uno mismo o de invención sobre uno mismo, cuestión que revierte sobre la problemática en torno a la existencia y definición del yo más o menos real o ficcional. Para Martínez Bonati (1978: 1429) el pacto novelístico “no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previa a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (...) que no es el autor, y que, es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria”.

La ficción se construye pragmáticamente, ya que no es posible diferenciar entre una autobiografía clásica y una ficcional, la ficción es el resultado del propio proceso de comunicación, de la propia forma de lectura o proyección de la



Tracey Emin, *Lo tengo todo, I've got it all*, 2000

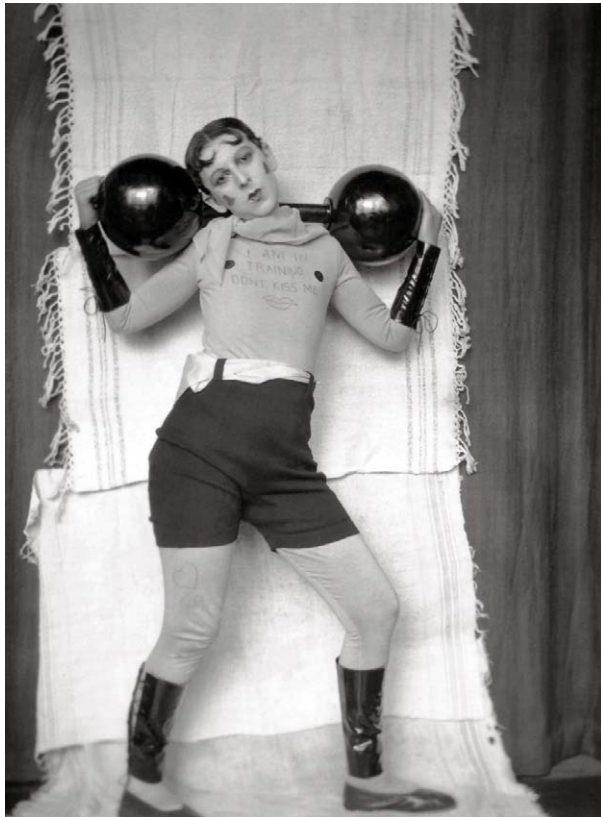
experiencia del lector sobre cualquier tipo de texto (incluso fantástico) por el poder de la letra impresa. Villanueva (1993: 25) denomina “realismo intencional” a la capacidad de proyección de la experiencia del lector en la obra: “La cuestión reside no tanto en el vínculo del texto con la realidad, cuanto en analizar cómo los lectores se sirven de los textos para hacer intencionalmente enunciados sobre su propia realidad”. Traduciéndolo al plano visual, nos encontramos con un observador que se proyecta en un “objeto estético” que Villanueva define como “alegórico, simbólico, surreal o incluso fantástico, pues detrás de ese complejo sistema de signos que el texto es, hay siempre una referencia, actualizable e intencionable, bien a la realidad mostrenca y apariencial, bien a otra profunda, de esencias”. Pone como ejemplo tanto el texto como las imágenes desvirtuadas que transforman la vida de *El Quijote* en la locura con la que interpreta las ficciones de las novelas de caballerías. La verdad y la mentira forman parte de la construcción de determinados personajes como el *Lazarillo*, entre otros. Es pues el mercado (del arte) el que avala la autenticidad de las obras autobiográficas, como el realismo intimidatorio de la obra de Tracey Emin, por ejemplo.

“Ahí está la realidad de la autobiografía: en su enorme poder de convicción. Nada más creíble que la vida del otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura desde determinada intencionalidad, nada excepcional por otra parte. El yo narrador y protagonista sustenta una estruc-

tura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas e *voyeurismo* que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual” Villanueva 1993: 26-28).

De ahí la importancia de las instalaciones en los museos que han incorporado la presencia del objeto directamente y cuya comercialización viene de mano de la reproducción y conservación de estas obras mediante el registro visual (generalmente fotográfico). Lo real es el resultado de una forma de lectura o un acto de comunicación, de intención realista. Por lo tanto, Villanueva (1993: 29) establece que “lo ficticio y lo autobiográfico son, en consecuencia, una y la misma cosa: lenguaje y, por lo tanto realidad”.

La autobiografía es el producto de varios factores: experiencias reales junto con cosas que se escuchan, se ven, se leen, se narran y se inventan. Los hechos y la ficción vienen dados de forma inseparable. Esta circunstancia hace imposible hacer un manual completo de todos los autobiógrafos: que despliegan un caleidoscopio de temas personales, con diferentes niveles de autorreferencialidad y de identidades de índole cultural, racial o de género. La diversidad de narraciones de vida, más o menos metafóricas o ficticias, tienen en común la intención de resistencia frente a las grandes historias totalizadoras que reducen la pluralidad del individuo al discurso imperante. Los autobiógrafos proponen siempre una alternativa tan personal como



Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927.

colectiva, tan normal como diferente, tan marginal como cotidiana, tan social como concreta, tan artística como experiencial y tan real como irreal es la vida misma. Siguiendo esta premisa, la autobiografía es una forma de ficción debido a la imposibilidad para alcanzar el referente mismo, ya que todo es una construcción y la experiencia real se desarticula en el momento de representarla. Cualquier intento de representar la vida real está condenado al fracaso precisamente debido a esa fractura insalvable entre lo real y su representación, el significante y la obra de arte.

Las últimas tendencias en materia de autobiografía la emparentan con un nuevo término más adecuado para la autorrepresentación contemporánea y fácilmente aplicable a la teoría de la fotografía que es la autoficción. En los años 80 en Francia, nace el término de la *autoficción* que se utiliza indistintamente para la autobiografía literaria como la visual, responde al creciente interés por la desaparición del sujeto tal y como se entendía hasta entonces y abre un campo de interacción con diversos medios que posibilitan los términos *autofotografía*, *autofotobiografía* y *fotoficción* se pueden aplicar a la fotografía contemporánea (Brunet 2009: 139).

El género autobiográfico, que siempre ha ocupado un lugar marginal en la literatura, comienza en los últimos 30 años a aumentar su producción tanto en escritores de *autoficción* como en académicos y periodistas que han re-

valorizado sus posibilidades creativas. Existe una tendencia postmoderna que parece más bien una moda venida a menos de exacerbación neonarcisista que oscila entre su valía y menosprecio extremos. Este exhibicionismo del autor se debe a dos características de la autoficción: por un lado, por su dualidad novelesca-autobiográfica o ficcional/documental y, por otro, por la contradicción entre autor/narrador, desvirtuadas por el propio lenguaje (Alberca 2009: 6). En su libro *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1986), Gilles Lipovetsky explica cómo la sociedad contemporánea tiende a un neonarcisismo dada la inestabilidad de referentes de nuestro tiempo. El juego de identidades propio de un sujeto fragmentado y difuso, sólo se resuelve en este plano creativo de las *escrituras del yo*, no tanto por su capacidad memorialista en su sentido más melancólico, sino por ser una herramienta discursiva, dialéctica y reflexiva sobre el ser. Indistintamente tanto la imagen como la escritura participan de esta tendencia individualista del arte, la cultura y los medios de comunicación, que podríamos denominar las fantasmagorías del yo. Esta creciente ola de auto-relatos varían respecto de las definiciones del yo precedentes, deleitándose en el enanismo que sufre el sujeto contemporáneo: disolución, depresión, inferioridad o marginalidad del yo. Percibimos en ellos una falta de esperanza y de conciencia de uno mismo que busca en la fragmentación y supuesta autenticidad de diarios o álbumes familiares por ejemplo, un

collage postmoderno que refleje su insignificancia, impotencia y conformismo consigo mismo.

Esta construcción anti-heroica del autor aparece constantemente en los retratos, como los de Claude Cahun que se construye a ella misma evidenciando lo absurdo de ciertos roles femeninos y masculinos que interpretan ante la cámara. El transformismo debilita la imagen de poder y privilegio que implica el retrato, trasladando este egocentrismo catártico propio de la mirada a uno mismo hacia una mirada social. Esta construcción del ser social desde el propio yo, desde el individualismo más exagerado y particular es común a la autobiografía literaria y fotográfica. Por lo tanto, el término de autoficción se refiere a la invención de uno mismo de forma individualista, una tendencia común a todos los ámbitos de creación contemporáneos denominada neoegocentrismo. Estas carencias, faltas, búsquedas y vacíos referenciales de autobiografía también aparecen en el arte contemporáneo.

Debería existir una definición de autobiografía en función de cada consideración del yo en cada época, motivo por el cual la autobiografía permanece siempre tan importante como pasada de moda ya que nunca forma estilo sino que se camufla en el que predomina en cada época; así, el uso de la metáfora hace de la autobiografía un género camaleónico²¹. El acompañante del *Doctor Pasavento*, la novela de Enrique Vila-Matas (2005: 11) le pregunta al narrador de dónde

viene su pasión por desaparecer: “Pues no lo sé -terminé al poco rato contestando- ignoro de dónde viene pero sospecho que paradójicamente toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémosles suicidas, son a su vez intentos de afirmación de mi yo”. Esta necesidad de afirmarse a través de la desaparición, configura un yo disuelto, informe y débil requiere de una ficción en la que encarnarse, como veremos en los dos últimos capítulos.

Este poder de lo invisible, tanto por las nuevas tecnologías cada vez más difusas como por la fragmentación mencionada del yo, se hace eco en los escritos sobre la desaparición del autor. Nos encontramos ante el disfraz y la máscara tras los que el autor se esconde convirtiéndose en personajes o ficciones que le ayudan a hablar de sí mismo, de un yo disperso, complejo y confuso requiere la ayuda de los otros: “Dice Vicente Verdú que el capitalismo de ficción, es decir, el capitalismo actual, el que trabaja sobre todo con el dinero invisible y magnitudes y bienes virtuales, ‘trata con la realidad para desprenderla de la peste de lo real’”²². De ahí que hable de los diferentes yoes que se derivan de cada capítulo: yo virtual, yo cansado o yo inventado. Lo que Alberca (2009: 10) considera “figuraciones de sí mismo” no es más que una lucha contra una soledad sintomática de una sociedad que empuja hacia el individualismo: “construye una biografía ‘a la carta’, en sintonía con una sociedad que, según Gilles Lipovetsky, ha hecho del individua-



Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1976

lismo gregario de nuestra época su modelo de conducta”.

La teoría literaria de la autobiografía extra-pola una gran pregunta al resto de artes y ciencias: ¿hay algo que no sea autobiográfico? La hipótesis es evidente: todo es autoficción aunque se puede llegar a ello desde la definición misma de autobiografía o desde aquello en lo que ésta ha derivado, un nuevo género como la autoficción. Además de las teorías mencionadas, la ficción en la autobiografía responde al contexto sociocultural actual, donde reina la desconfianza social hacia los medios. La cuestión para algunos teóricos como Lejeune es que requiere una declaración expresa del autor identificándose con el protagonista; este pacto da por hecho que el autor no miente y que, de alguna manera, el autor conoce la realidad, tiene acceso a ella y además, es capaz de representarla tal cual. Esta identificación sucede en muchas ocasiones sin ser explícitamente mencionada ya que el propio lenguaje resulta especular en el caso de la fotografía y, en un sentido más amplio o metafórico, en cualquier tipo de texto. En cualquier caso, la teoría de Lejeune parte de dos principios fundamentales, el anteriormente mencionado principio de identidad y el principio de sinceridad.

El pensamiento postmoderno sostiene que, dado que la verdad es inasible, la historia también es una ficción. Existe por tanto, el peligro de que cualquier obra sea autobiográfica o que no lo sea ninguna, es decir, que todo dependa de la

interpretación y que todo sea susceptible de ser verdadero. Sin embargo, sigue existiendo la escritura científica y una serie de escritos que tienen validez legal así que el poder documental de la escritura y de la fotografía sigue siendo válido a pesar de la era digital que nos hace dudar de cualquier representación. Existe, por tanto, alguna posibilidad de salvación de lo autobiográfico mediante la intención de realismo, la búsqueda de nuevos recursos que completen el significado de una obra o mediante la verosimilitud que nos permite contrastar los hechos. La novela pueda ser autobiográfica pero la autobiografía, aunque puede ser ficcional, debe incorporar materiales verificables o, al menos, pretender su búsqueda. “Como ya dije, una autoficción es una novela que parece una autobiografía, y quizá lo sea de verdad, o una autobiografía que parece una novela, y a veces es ambas cosas”(Alberca 2009 : 12). Teniendo en cuenta los elementos ficticios que caracterizan cualquier autobiografía, vemos que se va perdiendo la autenticidad de este género, es decir, que se puede medir el grado de realismo de una autobiografía en la medida en el que se aleja del documento y se acerca a la autoficción. Este compromiso de autenticidad ha perseguido a la fotografía cuya apariencia mimética ha sido utilizada como registro de la realidad y como prueba.

Tal y como veíamos en las definiciones de Lejeune y Alberca, la ficción nos lleva a la disolución y búsqueda del yo que planteo fundamen-



Irene Andessner, *Cyberface, Nexus 7*, 1998. *I serve an image of woman that transforms itself* -Andessner participa de la muestra *Mascarada / Mascarade* de *Explorafoto 2006* en Salamanca. La definición de mascarada en el diccionario de la R.A.E es “festín de personas enmascaradas. Farsa, enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar. Más información en la web: <http://www.domusartium2002.com/descripcion.php?id=45>.

talmente a partir del quinto capítulo. Mientras que los primeros capítulos hablan de la historia de vida a partir de los otros (el reportaje personal en el segundo capítulo), la proyección en un objeto (en el tercer capítulo) o la fragmentación y reconstrucción del yo pasado a través del álbum (en el capítulo 4), la noción de transformación y alteridad del yo, según la teoría de Roland Barthes sobre la disolución del yo, que explico a continuación.

El ego para R. Barthes es múltiple, fragmentado y disperso, como los álgos y las puestas en escena de los fotógrafos autobiográficos que vemos a continuación que se caracterizan por su carácter cambiante y camaleónico. La metamorfosis del yo da cuenta de una idea fundamental de Barthes: que el diario que prevalece sobre el carácter retrospectivo de la autobiografía. La sinceridad sobre uno mismo no determina la confesión ya que la concepción de uno mismo varía día tras día. La mirada retrospectiva es injusta porque valora el pasado con nuevos ojos. Barthes se pregunta: “¿Qué derecho tiene mi presente de hablar de mi pasado? ¿Puede mi presente meter en cintura a mi pasado?” (Pozuelo 2006: 238). Sólo el diario, como escritura en tiempo presente es íntima, supera el relato construido a posteriori. Este problema fundamental de la narración también afecta a la representación fotográfica ya que la mayoría de los diarios y de los autorretratos o, incluso los álbumes de fotos han sido configurados poste-

riormente, incorporando una ficcionalidad que elimina la naturalidad de la confesión del momento. De ahí que mi trabajo haya comenzado con el documental, ya que evita juicios, manipulaciones y ficciones sobre uno mismo. Sin embargo, ¿quién dice que esta revisión sobre la vida de uno no sea la verdadera autobiografía? La concepción de uno mismo no es algo instantáneo sino que pasa por la reflexión y la re-evaluación del pasado, por lo que la autobiografía se va alejando paulatinamente de los hechos verídicos para interpretarse y construirse de forma retrospectiva, como veremos en la fotografía escénica, por ejemplo.

A esto se refiere la crisis del sujeto, a su pérdida de unidad y poder a favor de la metamorfosis o mascarada en la que se ha convertido. La unión cuerpo-texto, que Pozuelo Yvancos²³ atribuye a Roland Barthes encuentra referentes en autores como Arthur Rimbaud, Jacques Lacan, Friedrichi Nietzsche y Jacques Derrida. Sin embargo, Barthes aún una cuestión fundamental para mi trabajo, la idea de álgos ego con la creación de personajes en los que proyectarse. Sin embargo, únicamente dedico un punto del capítulo 5 a este tema dada la propensión de la fotografía a relacionar estos temas con cuestiones de identidad (de género o de raza). Aunque utilizaré estas estrategias para explicar cómo funciona la creación de alteridades, la mayoría de estos autorretratos se alejan de la teoría de Barthes, ya que el autor se camufla en un texto

en tercera persona o en una puesta en escena siempre para dar cuenta de sí mismo, como ser alterado, mutante o disuelto. Esta intencionalidad es el punto fundamental de la autobiografía, crear un espacio para un ego sin encasillarlo, dejándolo mutar y reinventarse en el texto/imagen tal y como lo hace en la vida real.

Insisto en que la incorporación de la teoría de Roland Barthes, que aparece en el capítulo 4, es la que sirve de detonante para fundamentar la autoficción que veremos en el quinto capítulo. La imagen o el texto se definen como dialécticos, según la teoría performativa de Paul de Man, que permite la transformación del ser en otro. El distanciamiento respecto de una supuesta esencia unitaria y estable del ser me permite llegar a la autobiografía abierta, es decir, la construcción del yo en la obra, su metamorfosis a raíz de la interacción con el espectador o el lector. Por tanto, la ficción que entraña cualquier estrategia creativa permitiendo la curación o la construcción de otra vida posible.

La definición de autobiografía que utilizo en mi trabajo, a pesar de las intenciones verídicas, es fundamentalmente ficcional, es decir, que cualquier tipo de relato o representación son una construcción que difiere de su referente. Todas las teorías autobiográficas mencionadas acaban, de una forma u otra, admitiendo la imposibilidad mimética entre el lenguaje y la realidad. Sin embargo, todas ellas coinciden en que hay un reflejo, una interpretación, un diá-

logo, una forma de lectura, una aproximación, una intención o como quiera llamarse al interés común de los creadores de contar su vida o dar cuenta de su personalidad a través de la obra.



Derek Henderson, *El terrible aburrimiento del paraíso*, *The terrible boredom of paradise*, 2005. Libro autoeditado que tuve la ocasión de encontrar en el festival Self-published, encuentro de libros autoeditados *Self Published Be Happy*, 5/6/2010, en The photographer's Gallery, Londres.

INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: La autobiografía en la fotografía

“Y la vida que usted vive con el fin de fotografiar es ya, desde un principio, una conmemoración de sí misma” – Italo Calvino²⁴.

La teoría autobiográfica es una disciplina relativamente joven como género literario, que comenzó a principios del siglo XX, a pesar de que su existencia se remonta a la Edad Media y a la antigüedad. Su interés aumenta a partir de la revalorización del individuo durante el siglo XVI y, especialmente, durante los siglos XVIII y XIX. En el siglo XX, el interés es tal que comienza a investigarse a pesar del descenso de las autobiografías en el mercado. Cuanto más se investigaba sobre el tema, menos autobiografías existían, lo que parece indicar lo obsoleto de su práctica, generalmente unido a la decadencia de las grandes personalidades y al desinterés por el poder. Durante los años 50, los críticos literarios comenzaron a centrarse en la “unidad interna” del trabajo autobiográfico, para distinguirlo de otro tipo de auto-documentación como diarios, cartas o memorias.

Históricamente, el interés por documentar la vida de uno mismo, responde a una evolución de las normas de comportamiento e implica un signo de avance social. De ahí que esté tan relacionado con cuestiones de género, como la emancipación de la mujer y otras minorías y grupos marginados, que comienzan una lucha por su visibilidad mediante la creación de una identidad propia como modelo a seguir durante los siglos XVI y XIX (Steiner & Yang 2004: 12). La historia de la autobiografía habitualmente hereda modelos de la historia de la literatura o, es decir, las historias de vida son, principalmente, vistas y estudiadas como un género literario más. Sin embargo, la filosofía (P. De Man), la psicología (Lacan) y el arte (Soussloff) aportan y complican esta definición lingüística.

Es difícil encontrar fuentes sobre la narración autobiográfica en el arte contemporáneo ya que, habitualmente, se reducen a monografías de cada artista y porque no existe una teoría sobre este género en dicho arte. De ahí que la bibliografía más precisa verse sobre temas paralelos, tales como la cuestión de la autoría, el autorretrato o la relación entre vida y obra para la historia del arte. A la hora de definir la autobiografía visual, nos encontramos con una serie de problemáticas:

1. La falacia de la identidad:

Generalmente la representación del autor en el arte se ocupa más de su identidad que de su relato íntimo, como sucede en la literatura debido, precisamente, a la unicidad de la imagen más dada a

sentenciar o afirmar una figura de poder que a relatar hechos, aunque veremos cómo hay arte narrativo. Estos dos conceptos, identidad e intimidad, aparecen unidos en la teoría autobiográfica, dado su interés en el autor. Sin embargo, difieren tanto en forma como en contenido.

Lejeune define la autobiografía como una historia de la personalidad que, dada la utilización del disfraz como crítica social a través del autorretrato, apenas garantiza la fidelidad de este género ni a la vida del autor, ni a su apariencia y, ni mucho menos, a su personalidad. “Una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación. Sin embargo, es muy difícil precisar los términos de identidad para obras que han partido ya desde su inicio del juego con nombres propios y que han sido escritas después de y con la conciencia de otredad manifestada en la famosa sentencia de Rimbaud *Je est un autre*, que ha dado título e informado, respectivamente sendos libros sobre el discurso autobiográfico y de identidad de P. Lejeune (1980) y P. Ricoeur (1988). (...) La autobiografía es un género en la misma medida en que contiene estilos muy distintos. Eso no es incompatible con su estatuto genérico, que es multiforme, convencional e históricamente movedizo” (Pozuelo 2006: 21). Si lo único que determina el carácter autobiográfico de una obra es su naturaleza confesional, podríamos considerar que la intimidad y la autobiografía forman parte de

una misma categoría estética. Es decir, el concepto de intimidad y el lenguaje autobiográfico son condición del mismo tipo de obras y ambas requieren artísticidad.

2. La falacia de la referencialidad:

Tendemos a confundir la autobiografía con la autorreferencialidad; decir “yo soy” puede ser mentira, como mencionaba Lejeune en su análisis sobre *La autobiografía de mi hermano*. Si partimos de la definición de autobiografía de Lejeune, podríamos considerar cualquier rasgo autorreferencial.

3. La falacia de la narratividad:

Si consideramos la teoría la desfiguración de P. De Man, sobre la prosopopeya como una figura estilística que personifica al autor, entonces tiene mucho sentido abrir el estudio de la autobiografía a otras formas de expresión, como las artes visuales que, especialmente desde los años 70, se empezaron a volcar en otros géneros y disciplinas.

Esto se relaciona con la temporalidad, ya que un objeto aparentemente estático deja de serlo cuando es observado. El cambio de significado en función de la mirada y las estructuras mentales y la memoria del espectador es lo que Gilles Deleuze denomina imagen-movimiento. Si consideramos el movimiento de la imagen, debería volver a considerar la falsa identidad o disfraz que había sacado de la autobiografía, ya que presupone un cambio de estado: del auténtico ego



Jo Spence, *Fotonovela El impacto del cancer, Cancer Shock*, 1960.

del artista como un falsificador, como un crítico de la sociedad y que, al fin y al cabo vive su vida como un simulacro, como una transformación de quien verdaderamente es a quien suplanta, que le llevan a construir su vida (al menos como artista) en el lugar del otro, por motivos que tal vez no estén tan alejados de sus verdaderos valores o preocupaciones.

4. La falacia de la ficción:

Habitualmente tendemos a confundir autobiografía y verdad. Veremos numerosas obras en las que la ficción expresa los secretos más íntimos. La autobiografía puede definirse como un problema, ya que siempre se sitúa en los límites entre la realidad y la ficción, que pertenece al ámbito de estudio literario e histórico pero añadiendo también el filosófico como peculiaridad, en relación con otros géneros. Los escritos más significativos de A. G. Loureiro de 1991, de A. Caballé de 1995 y de L. Anderson en 2001, demuestran las fronteras entre ficción/verdad, los problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como construcción del mundo (Loureiro 1991: 3) y deconstrucción, en teorías de Derrida. Todo esto evidencia que la autobiografía es una preocupación del pensamiento postmoderno, que tiene una representación en las artes del presente, como vemos en la autobiografía *Poesía y verdad* (1811 y ss.) de Johann Wolfgang von Goethe.

Por tanto, las dos interpretaciones más actuales sobre el problema de la ficción en la auto-

biografía son las siguientes. Primero, la narrativa del yo es una forma de ficción en la línea del pensamiento deconstruccionista, que va desde Nietzsche hasta autores como Derrida y Barthes. Las escrituras memoriales de Johann Wolfgang von Goethe, Marcel Proust y Paul Valéry han literaturizado el carácter documental que, en un principio, caracterizaba a la autobiografía. “Ambos dominios, como el filosófico, crítico y literario, no se distinguirían entre sí, sino retóricamente” (Pozuelo 2006: 24). Segundo, la posición de Lejeune y E. Bruss, quienes se oponen a la indeterminación del género y establecen determinados acuerdos o pactos para definir la autobiografía como “discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas” que, siendo o no literatura, “se proponen a sí mismos como testimonios verídicos, históricos y que son utilizados como base documental por los historiadores” (Pozuelo 2006: 24). La coexistencia de estas dos teorías opuestas se debe a “la imposibilidad de discernir un estatuto formal de lo autobiográfico, puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas” (Pozuelo 2006: 25).

Por tanto, la definición de autobiografía depende del concepto de sujeto, cuyo significado varía según la época y que, en la actualidad, está unido a los debates en torno a la ficción. Un ejemplo de la evolución ontológica a lo lar-

go de la historia, lo vemos en las afirmaciones de J. Jean Starobinski (1970: 88) cuando dice que, a partir de las distinciones de Benveniste entre *Discurso vs Historia*: “Una ojeada a las autobiografías recientes (...) nos muestra que los caracteres del discurso (enunciación ligada a un locutor que escribe yo) coexisten con los de la Historia (empleo del aoristo). ¿Se trataría aquí de un arcaísmo o bien nos las tendríamos que ver, en la autobiografía, con una entidad mixta, que podríamos denominar discurso-historia?”.

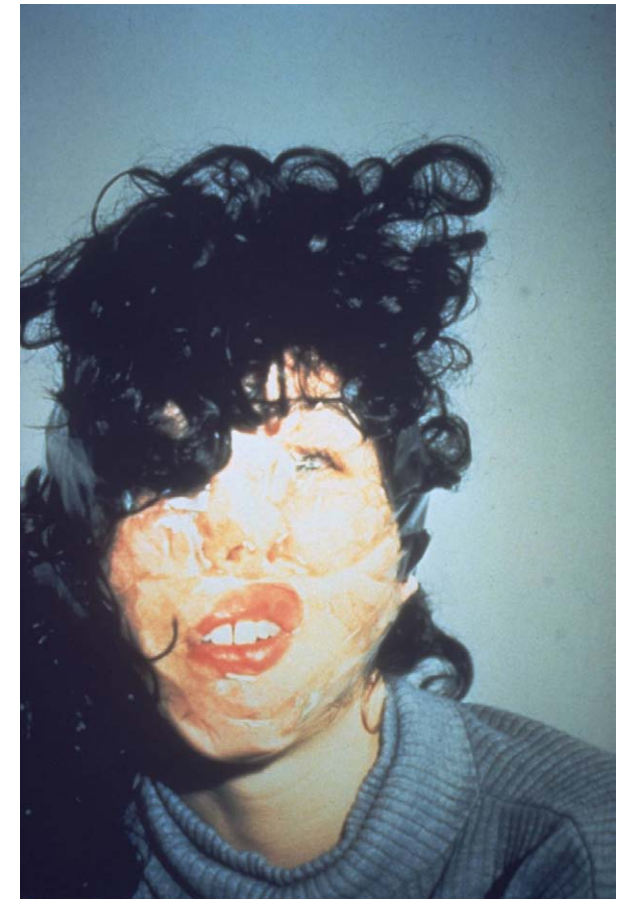
El discurso-historia sufre, a partir de las Guerras Mundiales, un cambio que repercute en la definición del *autos* contemporáneo. A partir de esa crisis del sujeto a principios del siglo XX, la representación del yo se construye a partir de los pequeños detalles, como defiende la teoría sobre la banalidad de Walter Benjamin²⁵. La historia deja de ser única después de la caída de los valores y se convierte en una manipulación derivada de los totalitarismos. Tampoco es única la obra de arte, a partir de la reproductibilidad técnica, cuyo valor se supedita al servicio de los nuevos valores expositivos. La imagen del autor se construye a partir de una diversidad de puntos de vista, más personal o democrática pero, a su vez, cada vez más compleja, más inabarcable que lleva al individuo a reinventarse.

La ficcionalización del yo procede de su incapacidad para recordar, bien por ese exceso informativo, bien por la necesidad de olvidar el trauma. El proceso creativo consiste en la reha-

bilitación de la ruina del individuo, incapacidad de objetividad, ya que no puede abarcar su multiplicidad. De todas las terapias reconstructivas de ese yo múltiple, perdido y diverso, el proceso artístico resulta especialmente útil para sustituir la imagen clásica del ser (como las autobiografías de personajes célebres o retrato de historia) por una imagen móvil y diversa que, como vemos en la pintura de Francis Bacon, narran esa distorsión del yo contemporáneo.

Por tanto, veremos esta distinción en capítulos sucesivos, ya que el artista va siendo cada vez más consciente de la subjetividad propia del punto de vista y de la diferencia entre la representación y la realidad, veremos cómo las estrategias artísticas desmantelan una y otra vez las apariencias, cambiando la idea de testimonio, y renovando constantemente su perspectiva cada vez más nueva, más difusa, más experimental, crítica y renovadora del pensamiento y de los paradigmas preestablecidos por sus antecesores. Por ejemplo, veremos cómo la solidez del valor documental de la fotografía se sustituye por nuevos valores artísticos, como el autoanálisis, la terapia, la autoficción, la multiplicidad y la transparencia de un artista cada vez más tecnológico.

Es paradójico ver cómo parte de la crítica de la autobiografía, parte de la simple correspondencia entre imagen y verdad, un estatus que la Literatura había perdido y que la fotografía se vio obligada, durante décadas, a sostener como



Gillian Wearing, *OBE, Confesarlo todo en vídeo. No te preocupes por que te reconozcan, Intrigada? Llama a la Versión de Gillian II OBE, Confess All On Video. Don't Worry You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian Version II*, 1994.

A la izquierda, este fotograma de Gilliam Wearing sirve para explicar la relación de la máscara con el trauma y el proceso curativo que subyace en la autoficción. La máscara “escribe tu trauma”, tal y como explica Fernando Castro Flórez para el catálogo de la exposición *Mascarada*. “El trauma está juxtapuesto a la broma. Aquello que queremos decir tiene que hacerse visible o, mejor tenemos que escribirlo, como en la serie *Signs that say what you want them to say and not signs that say that someone else wants you to say* (1992-1993) de Gilliam Waring. En 1996, esta creadora volvió a fotografiar a personas que ya habían aparecido en su obra con anterioridad, pidiéndoles que relataran, por medio de cartas y textos la vida que llevaban entonces. Los sujetos se confiesan dos veces, en sus escritos y nuevamente en su actuación ante la cámara, mostrando la locura ordinaria de lo ‘cotidiano’. Estas imágenes sólo tienen realmente sentido para nosotros dentro de los parámetros de un ‘cotidiano’ construido a través del vídeo” -Castro Flórez, F. (2006). *Notas descaradas y otras muecas infames*. Artículo en *Mascarada* (pp.49-86). Salamanca: Explorafoto y fundación Salamanca Ciudad de Cultura, p. 62.

única función. Anne-Marie Reboul sostiene que el género del retrato goza de una objetividad de la que carece la escritura, como si la confesionalidad de los ensayos manipulara al lector mientras que la imagen se mantiene fiel a la realidad. “El retrato tiende, además, a ser muy fidedigno dado que su autor, en cierto modo ajeno al proceso de involución que la escritura realiza, por mediación de la obra de arte no se ve sometido a ningún tipo de auto-censuras, no siente pudor y se muestra desinhibido. Como no hay proyecto autobiográfico, no hay elaboración, ni deformación” (Reboul 1993: 334).

Las escrituras del yo más contemporáneas están vinculadas a la investigación sobre el yo desde diversos aspectos. Como veremos en profundidad, la escritura creativa tiene una gran afluencia de autores que tratan de definir el yo, y dedican sendas páginas a la búsqueda o la creación de un personaje. La definición de autobiografía de la que parto en mi trabajo, toma de la creación literaria esa preocupación contemporánea por el proceso de búsqueda: mediante la creación de personajes (álter egos) o mediante la construcción de un relato (historias, que narren un proceso).

Las últimas tendencias de la autobiografía en la literatura cuestionan la representación de la realidad, como demuestra la autoficción literaria. De la misma forma, el juego entre lo real y la ficción, aparece constantemente en el panorama artístico contemporáneo, destacando, especial-

mente, el vínculo tradicional entre la fotografía con el registro fiel de la realidad. Así pues, nos encontramos con un territorio común a ambos medios, fotográfico y literario, que convierte la autobiografía contemporánea en autoficción.

Mi trabajo sobre la relación entre la fotografía y la autobiografía, desde la literatura y la historia responde a una pregunta fundamental: ¿cómo determino qué fotografías son autobiográficas? Como hemos visto, existen teorías que sostienen que toda fotografía es memorialista y retrospectiva. Otras, que no existe el género autobiográfico, y, otras, lo trasladan al plano de la autoficción. Como explicaba anteriormente, la definición de autobiografía visual que utilizo proviene de los estudios literarios o históricos, atendiendo fundamentalmente a las tres partes mencionadas: la pluralidad del yo (*autos*), la narratividad (*bios*) y la ficcionalidad (*grafía*).

Si aplicamos estos tres bloques a la fotografía contemporánea, nos encontramos con 3 conflictos respectivos. En primer lugar, la identidad del artista se define a partir de su alteridad, es decir del disfraz que supone su reflejo, su doble o su imagen especular. Esta proyección de uno mismo en una fotografía generalmente aparece unida al autorretrato que habitualmente disfraza o enmascara la individualidad del artista sustituyéndola por un icono, una imagen fantasmagórica o idealizada de sí mismo. En segundo lugar, la instantaneidad que originariamente definía a la fotografía reduce a un instante una historia más



JH Engström, *Intentando bailar, Trying to dance*, 2004. "Siempre estoy buscando la presencia. Cuando lo intento, mis dudas quedan desenmascaradas. Entonces es más fácil quedarse con la ausencia. No estoy intentando probar nada. No tengo tantos recuerdos todavía. [I'm alway looking for presence. Whenever I try, my doubts get unmasked. Easier then to stick with absence. I'm not trying to prove anything. I dont have that many memories yet]" -Engström, JH, traducido por exit, *Autobiografía*, 2004: s/p.

compleja, fragmentando una historia que tiene lugar a lo largo del tiempo y el espacio. Este momento congelado es algo completamente artificial, a pesar de su apariencia realista. Este artificio permite presentar como real determinadas fantasías, filosofías o pensamientos complejos, estableciendo un juego entre la instantaneidad, la preparación de la escena y la foto-textualidad. Por último, el problema de la ficcionalidad radica precisamente en la apariencia realista y mecánica que han vinculado a la fotografía con una copia exacta de la realidad. A pesar de las diferencias entre fotografía y literatura, el punto coincidente de ambos es su carácter retrospectivo inherente en cada lenguaje. Salvando estas diferencias propias de cada disciplina, podemos definir la fotografía autobiográfica contemporánea como la narración de la vida de uno mismo. Las teorías autobiográficas sobre el narcisismo, la muerte del autor, la confesión, la intimidad, la autoficción y la memoria, son temas comunes a la fotografía contemporánea, que analizo en profundidad en los siguientes capítulos.

La fotografía tiene una relación muy estrecha con la muerte, como vemos en los capítulos dedicados a la fotografía de archivo, los álbumes de familia o la fotografía conceptual. En general, la teoría sobre fotografía de Roland Barthes la define como una muerte ya que muestra un tiempo pasado. La fotografía es el soporte ideal para hablar de la ausencia o fragmentación del yo, del olvido por el paso del tiempo o sencilla-

mente, por la velocidad y la saturación informativa que caracteriza la modernidad. Debido a estos recursos para extraer fragmentos de la realidad y fijarlos de forma estática en las paredes de un museo, podemos definir la fotografía contemporánea como el arte de la contención. Esta parálisis de la mirada, a pesar de las tentativas narrativas de la fotografía contemporánea, la convierte en el lenguaje idóneo para la autocontemplación o, dicho de otra manera, la fotografía es un lenguaje y un método fundamental para el neonarcisismo.

Una de las características de la autobiografía contemporánea se deriva de esa búsqueda de uno mismo en el otro, como sucede en el *Libro de familia* (1977) del escritor francés Patrick Modiano. Margarita Alfaro Amieiro explica que, "la autobiografía recauda información y adquiere profundidad biográfica en la heterobiografía" (Loureiro 1991: 2-8). La dualidad del yo y su alteridad son la clave fundamental para el uso del disfraz como creador de identidades. La autobiografía deja de ser una parcela reductora para enriquecerse con múltiples visiones y con distintas miradas, que perfilan, con sus experiencias y testimonios, esa búsqueda de uno mismo en el otro referida con anterioridad. En este aspecto, la autobiografía se hace problemática, ya que no es unívoca sino múltiple, lo cual provoca una disolución ontológica. El yo cae en un juego de apariencias y de espejismos fomentado por la visión de la imagen dispersa de la alteridad y del

propio ser biográfico. Así lo considera Lejeune (1980: 34-38) en su análisis sobre las instancias del yo para explicar el problema de la identidad. La biografía deja de ser única y singular para hacerse añicos, multiplicándose en diversas capas y amontonándose como vidas paralelas. La falta de autenticidad biográfica se debe al propio material vital: inasible, inacabado e imperfecto. Según James Olney: “En el acto de recordar el pasado en el presente, el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo, que seguramente no es el mismo que el mundo pasado el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente” (Romera 1993: 73). La identidad del autor se proyecta en el personaje creado donde vuelca su imaginación y su ensoñación.

Esta explicación sobre la tendencia a la desaparición en la autobiografía contemporánea y a la búsqueda de memorias imposibles, dañadas o saturadas, me lleva a la necesidad de crear una estructura que evolucione hacia esa sensación de pérdida y de vacío, que narran tanto la fotografía como la literatura contemporáneas. Desde la novela familiar hasta los álbumes digitales, hay una tradición memorialista variada que da pie a una estructura ramificada en opiniones, técnicas, teorías y ejemplos, común a todas las artes, como una búsqueda del ser difuso, creativo y dócil, presente en todas las facetas de la creación. En el caso que nos ocupa, esta tendencia a la desaparición, está muy ligada a la foto-

grafía narrativa, de archivo, familiar y a las diferentes categorías de la modernidad fotográfica, con un eje común con la literatura: la necesidad de trascendencia, de búsqueda, de reflexión, de narración y de comprensión de uno mismo.

La muerte de la autobiografía que se deriva de la propia muerte del autor, desplaza la problemática de la teoría literaria al análisis de cualquier obra, ya que todas son susceptibles de participar de ese carácter autobiográfico, es decir, que cualquier obra puede ser leída como autobiografía o proyección del yo autorial. Las imágenes literarias se emparentan con toda la teoría fotográfica y visual de proyección en la imagen, común a cualquier medio de comunicación. Esta amplitud de miras, que nos permitiría incluir cualquier obra, aparece matizada a lo largo de la historia por diversas teorías, como hemos visto. Esto nos conduce hacia la búsqueda de categorías más precisas que permitan explicar esta presencia autobiográfica en la fotografía. Como indicaba anteriormente, en la falacia de la autorreferencialidad, son precisamente los límites difusos en la definición de la autobiografía, los que me permiten su aplicación a la definición de fotografía autobiográfica, a pesar del inconveniente de que podamos confundirla con la fotografía autorreferencial.

La autobiografía es una conexión íntima entre emisor y receptor en la que se juega con la intimidad del autor, bien buscándola, desvelándola o cuestionándola. Tanto en la historia como



Julia Margaret Cameron, *Eco*, 1864.

en la literatura o el arte, la autobiografía toma formas de lo más variado: memorias, poesía visual o autorretratos, por ejemplo. Sin embargo, en mi interés por la fotografía contemporánea, trato de destacar la ausencia del yo, en la actualidad, un juego de presencias y desapariciones, común a la fotografía y a la literatura.

Al igual que Narciso en su mito, bien sea por introspección o por complacencia, el artista se mira a sí mismo, quedando paralizado o muerto, que son las dos opciones que indica este mito, es decir, fotografiado, estático y embelesado. Lo inerte del espejo muestra esta muerte del antes. Este mirarse a uno mismo es como una forma de vida que le aniquila, ya que contemplarse impide seguir con el transcurso de la misma. La mirada hacia uno mismo detiene el devenir que se sustituye por un espejismo o ilusión. Este juego visual pone en duda la fidelidad a lo real.

“Señala Gaston Bachelard que el ensimismamiento del narcisista no es por fuerza neurótico, porque el narcisismo puede jugar también un papel positivo en la perfección del sujeto. A juicio de Bachelard, la sublimación del yo no es siempre la negación de un deseo ni una amputación de los instintos sino el sacrificio para la conquista de un ideal²⁶. Por eso, el narcisista no es reproable en sí mismo, sino por la imposibilidad que demuestra de relacionarse con el mundo en determinadas circunstancias, como si lo real pudiese ser aprendido sólo a través de las imágenes del yo” (Alberca 2009: 23).

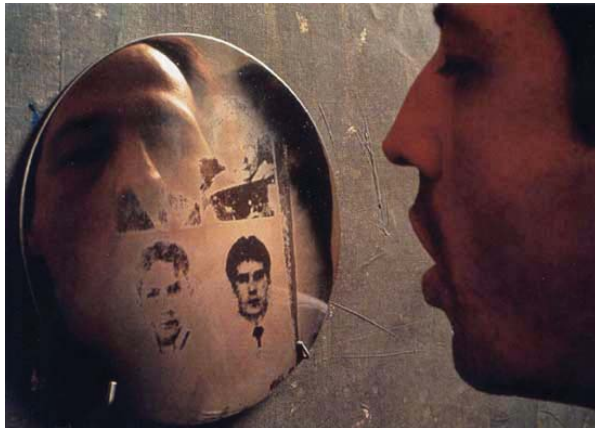
En el mito, Eco mata a Narciso para sacarle de la parálisis, planteando un juego fundamen-

tal para la fotografía narrativa, basado en la relación entre la repetición, el eco y la parálisis, el reflejo de Narciso. Se plantea un bucle irresoluble entre lo real, lo inigualable y su representación, y viceversa, aunque en ningún momento, la imagen permite la liberación, comprensión, ofrecimiento o exhibición del yo. De alguna forma, la solución a esta parálisis es la repetición, el eterno retorno de la historia o el tropiezo con la misma piedra, una necesidad de fe o creencia, en que vamos a encontrarnos en algún lugar de la representación, de la ficción o de la narrativa, con nuestra verdadera esencia.

El arte demuestra, una vez más, que disfraza a lo largo de la historia, siempre la misma pregunta ontológica de forma recurrente y repetitiva, cuya única forma de parar es muriéndose. Las constantes muertes del arte repiten, una y otra vez, la limitación del propio lenguaje o de la propia realidad. En contra de la inutilidad que podría derivarse de este bucle infinito, nos damos cuenta de que son, precisamente, esos velos o disfraces (constructivismo, puntillismo, esas vanguardias de cada momento), aquello que define el presente, lo contemporáneo. La postmodernidad convierte la afirmación de Narciso, de “este soy yo”, en una pregunta, evidenciando la irrelevancia de la autodefinición. Si la motivación del observador es aquello que despierta el deseo de conocer la vida del autor, entonces el espectador es un fan, un seguidor y perseguidor de esa vida del autor, un buscador que rastrea los rasgos de su carácter en el texto.



Oscar Muñoz, *Narcisos*, 1995-2009.



Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995. “La muestra *Volverse aire* reúne cuatro instalaciones audiovisuales en las que Muñoz explora temas como la corporeidad, la temporalidad, lo efímero, la desintegración, la desaparición, la muerte, la memoria y el impacto del tiempo. En *Aliento* (1995), el espectador es invitado a exhalar sobre unos espejos, momento tras el que el reflejo desaparece y es reemplazado por imágenes de personas desaparecidas. El vídeo *Narciso* (2001) y la instalación *Narcisos* (1995-2009) están protagonizados por el autorretrato del artista en una superficie de agua, mientras que en *Proyecto para un memorial* (2005) son los dibujos de cinco rostros los que se desvanecen por la acción del sol y el aire”. Texto de la exposición en: http://www.lafabricagestion.es/administradores/admin_prensa/notas_prensa.php?ola=550

“Barthes confiesa tres décadas más tarde que comenzó reproduciendo al que deseaba ser. ‘¿Cómo no reconocerse, desearse en él?’ se interrogará, haciéndose eco, inconsciente, de aquella versión del mito de Narciso que Wilde contara a Gide cuando coincidieron en París por primera vez y que llamó *El discípulo*. Una versión, otra más, esta vez invertida, en la que cuando las flores piden al río agua para llorar la muerte del joven, éste les dice que no tiene suficientes lágrimas, les confiesa que no le llora por ser hermoso, si le amaba era a causa de que cuando se inclinaba sobre él, veía en sus ojos el reflejo del agua”²⁷.

El conocimiento de uno mismo es un aprendizaje constante que se basa en la repetición y la imitación de referentes. Como vemos en la teoría de la desfiguración de Paul de Man, las aguas simbolizan el espejo, la obra, no es nada sin un referente al que reflejar. Asimismo, la autobiografía se configura de forma única para cada individuo. Narciso no es más que una superficie especular, unos ojos que demuestran la existencia de algo más importante que el protagonista del mito, es decir, la mirada especular y autobiográfica que nos ocupa. Esta idea del doble como espejo o identidad del autor, también aparece en la literatura ejemplificando la capacidad mágica de las imágenes, como bien explica Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Grey* en 1890. El inevitable paso del tiempo en el rostro del protagonista de esta obra, quien lucha obsesivamente por no envejecer, ejemplifica la imposibilidad de una concordancia entre el autorretrato estático y su referente vivo y, por tanto, abocado al deterioro

de la edad. Esta equidad muestra, perfectamente, la doblez especular que conlleva la representación de un momento siempre pasado. No es más que la relación imposible entre escritor y protagonista o entre pintor y retratado.

Como Oscar Wilde le dijo a André Gide: “Mi vida es como una obra de arte; un artista jamás empieza dos veces lo mismo. (...) A no ser que no lo haya logrado. Antes de la cárcel, mi vida fue tan lograda como era posible. Ahora es algo acabado” (Rubira 2009: 79-80). Cuenta Marcel Proust que su vida fue una obra cuyo modelo fueron sus propios libros. Ya lo dijo Wilde: “la vida imita al arte, más que el arte a la vida”. Y lo repite Barthes, inconsciente quizá: “la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro” (Rubira 2009: 82). Los seguidores de la autobiografía se muestran tan interesados en sus vidas como sus procesos creativos. La evolución del individuo no se debe tanto a sus experiencias o pensamientos sino a la comunicación y a la expresión de los mismos, cuya puesta en escena le transforman y redefinen mediante la imitación. El lenguaje escrito y el lenguaje visual tienen en común un código de conducta repetitivo, por el que el creador se basa en los parámetros que conoce y en las formas de representación que ha aprendido. Es decir, “no hay expresión personal, sino repetición del gesto, imitación y copia...’ Para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito’. El autor, con mayúscula, tiene que morir en el texto. El lector con minúscula, nacer en él”

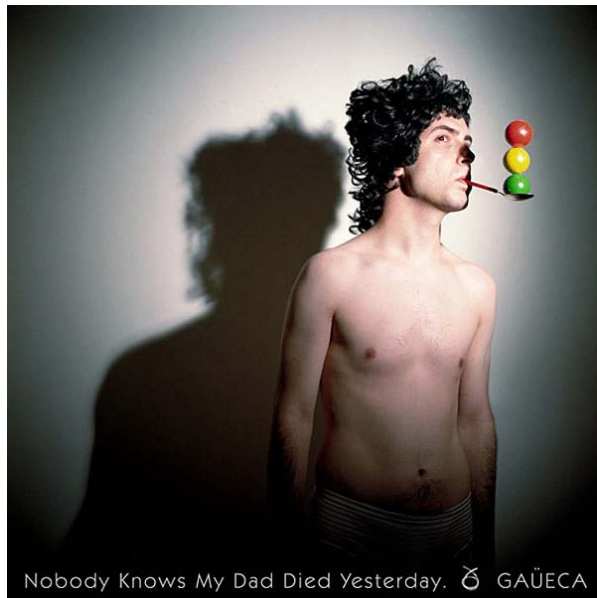
(Rubira 2009: 82). La única salvación de un texto que carece de estructura tras la muerte de su autor consiste en la recomposición de las piezas que lleve a cabo el lector, creando un caleidoscopio de ficciones infinitas, que se derivan de este texto fragmentado.

La moraleja que extraemos de este mito es bastante similar a la conclusión sobre la teoría autobiográfica. Esto es que su existencia nos sirve, al igual que el mundo de los reflejos, para avanzar, pensar y construirnos de forma diferente. Para mirarnos, analizarnos, juzgarnos, engañarnos o creer en un yo tan fugaz y/o artístico, que otorga la misma credibilidad y solidez a su práctica artística, metafórica o experiencial, que a esta variedad de teorías contradictorias, limitantes y difusas, que solamente sirven, en mi opinión, para dar mayor credibilidad a las posteriores categorías extraídas de la fotografía contemporánea como práctica artística, difusa y variable y, desde luego, muy alejada (al igual que la teoría), de un afán recopilatorio, debido a la imposibilidad para acotar un tema que hemos demostrado que es actual y cambiante, incluso dentro de las disciplinas en las que lo hemos analizado.

Lo que me interesa recalcar es que podemos encubrir este constante deseo narcisista bajo diferentes creencias o terminologías, como son la memoria, la identidad, las escrituras del yo, el autorretrato o la terapia. Dado que la autobiografía aúna este tipo de cuestionamientos,

insisto en que su organización en categorías corresponde, más que a la definición inasible de la autobiografía, a un estudio en profundidad de las estrategias comunes con la fotografía. Sin embargo, al igual que el título de esta tesis, nos encontramos con una categoría estética peculiar, que sirve, fundamentalmente, para mirar a la fotografía contemporánea bajo una lupa muy consistente y que ha estado y estará vigente en la historia bajo diferentes nomenclaturas. Me refiero al binomio inseparable entre arte y vida, que se deriva de otro binomio inseparable, la representación y lo real, como si alguno de los dos pudiera existir sin el otro o fuera ajeno a cualquier investigación artística.

La teoría postmoderna, que rechaza el género autobiográfico, aplicada a la fotografía contemporánea, acoge mi hipótesis sobre la ruina del autorretrato. Dicho de otra manera, las nuevas estrategias de autoficción realzan la autobiografía por encima de los géneros fotográficos clásicos, como el autorretrato. En su libro *Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas* (1990: 65-6), J. Derrida explica que la otredad, o ruina del autorretrato, se debe a que “somos la condición de su vista, en efecto, y de su propia imagen. (...) Un espejo -recordemos a la mentada ‘estructura especular’- se inscribe también necesariamente en la estructura de autorretratos donde el dibujante está dibujando otra cosa” (Vélez 2009: 8). También la crítica de arte le da cada vez más importancia a la tendencia colabo-



Gaüeca, *Nadie sabe que mi padre murió ayer*, 2002. Este artista español reflexiona sobre los clichés de la historia y el comercio del arte. Esta serie, titulada *Me, Myself and I* (2002-4), utiliza la ironía, la metáfora y numerosos recursos fotoliterarios para mostrar la imposibilidad testimonial de cualquier lenguaje. La expresión de la multiplicidad del yo de Gaüeca se basa en la contradicción foto-textual, es decir, la falta de concordancia entre el texto y la imagen.

rativa y la narrativa, al relato multidisciplinar y a los procesos experimentales que han sustituido la imagen única y poderosa heredada del retrato de historia. Estos nuevos géneros, unidos a la idea de archivo, de saturación visual y de micropolíticas, trasladan la nueva concepción del yo, fragmentada e individualista, ampliando las fronteras de la autobiografía hacia la fotografía más contemporánea.

La identidad del narrador depende de la relación entre el sujeto enunciado y el autoral, es decir, entre el referente y el conocimiento real. Por tanto, tratando de extrapolar este yo enunciado al yo fotografiado, en la actualidad, debo atender a dos definiciones: la del yo y la de la fotografía, ambas tal y como se definen en los mecanismos de poder que imperan en el presente. Esto nos conduce al análisis de la imagen política, función que debe cumplir cualquier arte de su momento, un ámbito en el que destacan un gran número de estrategias en la fotografía contemporánea para crear autobiografía. La ruina del género autobiográfico y, consecuentemente, del autorretrato, requieren de nuevas estructuras que expliquen el creciente interés por narrar los procesos creativos y por colaborar con otros profesionales o no, en busca de nuevos medios de representación del yo. A esta actualidad de la autobiografía en la cultura contemporánea, hay que añadir la que me lleva a confirmar una de las hipótesis más importantes, y es que tiene sentido hablar de la autobiografía como catego-

ría estética vigente en el arte contemporáneo y, en concreto, las aportaciones únicas de la fotografía a este género que, dado el lugar central que ocupa la fotografía, podemos hablar del género de la “autobiofotografía”.

Notas

- 1 A nivel nacional en España podemos encontrar los siguientes archivos sobre autobiografía: La Unidad de estudios biográficos <http://www.ub.edu/ebfil/ueb> (Dir. Anna Caballé, Universidad de Barcelona); el archivo de Escrituras cotidianas SIECE <http://www.siece.es>; la Universidad de Alcalá de Madrid. El resto de archivos existentes en Europa y Canadá se pueden consultar en la web *autopacte* de Philippe Lejeune www.autopacte.org. El más completo a nivel internacional es el estadounidense : <http://www.international-biographicalcentre.com/research.php> (visitado 2012, Febrero 17).
- 2 Soussloff, Catherine M. (2009). En el umbral de la historiografía. Biografía, artistas género, *Exitbook*, 11, *El mito del artista, Biografía / Autobiografía* (pp.10-34), p.28.
- 3 Lejeune comienza a escribir *El pacto autobiográfico* en 1973, publicado por primera vez como *Le pacte autobiographique* en 1975, y completa con una segunda parte *El pacto autobiográfico (bis)* en 1982. La edición consultada es la traducción al español de ambos escritos junto con una introducción de Paul John Eakin en Madrid: Megazul Endimion, 1994.
- 4 Olney, J. (1991). Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29, pp.33-47.
- 5 Genette, Gérard, *Seuils*, País: Seuil, 1987. en: Alberca, (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción, *Rapsoda. Revista de literatura*, p.2.
- 6 Traducción por Alberca (2009: 2) de la siguiente cita original: “Dans mes cours, je commence toujours par expiquer qu’une autobiographie, ce n’est quand quequ’un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu’il la dit”. En: Lejeune, P. (1998). *Pour l’autobiographie*. París: Seuil. p. 234.
- 7 Frye, N. (1997). *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Caracas: Monte Ávila, pp. 406-407. En: Alberca 2009: 2.
- 8 Guillén, E. (2009). “Artistas excelentes. Biografía y autobiografías entre el Renacimiento y la Ilustración”, *Exitbook*, 11, *El mito del artista: Biografía/Autobiografía*, pp.34-41, p.35.
- 9 Loureiro, Ángel G. (1991), “La autobiografía española: actualidad y futuro”, *Suplementos Anthropos*, 125. Octubre. pp. 7-19.
- 10 Lacan, J. (1949). The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience, En Lacan, J. (1977) *Escritos; A Selection*, Nueva York: Norton. Versión castellana: Lacan, J. (1985). El estadio del espejo como formación del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, *Escritos I*, México: Siglo XXI, Paidós.
- 11 De ahí los numerosos escritos sobre la personificación de las obras de arte, como el mito de Pigmalión, de Narciso o *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. La serie *Narcisos* (1995-2009) del fotógrafo colombiano Óscar Muñoz muestra unos autorretratos consumidos por el agua que, al igual que el mito homónimo, cuestionan tanto la belleza como la imposibilidad de una copia literal que contenga la esencia de un rostro. Como en *El retrato de Dorian Gray*, el tiempo va consumiendo estos dibujos, al igual que envejece con el cuerpo del artista.
- 12 Victoria Ocampo escribió su autobiografía década de 1950 que se publicó tras su muerte en seis volúmenes: *Autobiografías I: El archipiélago* (1979), *Autobiografía II: El imperio insular* (1980), *Autobiografía II: La rama de Salzburgo* (1981), *Autobiografía III: Viraje* (1982), *Autobiografía IV: Figuras simbólicas* (1983) y *Autobiografía V: Sur y Cía* (1984).
- 13 Definición de la Real Academia de la Lengua Española de especular. (Del lat. Speculari). 1 tr. Registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo. 2. tr. Meditar, reflexionar con hondura, teorizar. U. t. c. intr. Perderse en sutilezas o hipótesis sin base real. 4. intr. Efectuar operaciones comerciales o financieras, con la esperanza de obtener beneficios basados en las variaciones de los precios o de los cambios. U.m. en sent. Peyor.5. intr.. Comerciar, traficar. 6. intr. Procurar provecho o ganancia fuera del tráfico mercantil.
- 14 Smith, S. (1987). *A poetics of women’s autobiography: Marginality and the fictions of self-representation* (pp.147-149). Bloomington: Indiana Uni-

- versity Press. Trad. Esp. En Loureiro, A. G. (1991), *Suplementos Anthropos*, 29, 93-105 (Loureiro 1993: 40).
- 15 El ensayo *La muerte del autor* se publica por primera vez en 1967 en inglés (Rubira 2009: 81).
- 16 R. Barthes (1976: 8) escribió: "He is not a person, he is a body" (Krauss 2007: 29).
- 17 "En su estudio *La oreja del otro* Derrida no arranca de la base de ninguna garantía filosófica a partir de la cual pueda explicar la autobiografía, sino que al contrario, partiendo de una autobiografía, el *Ecce homo* de Nietzsche, sienta las bases para un concepto nuevo de lo biográfico que residirá en una nueva idea de representación y de los límites y las relaciones entre texto y vida, entre cuerpo y *corpus*" (Loureiro 1996: 34).
- 18 "La escritura es juego en el cual me doy la vuelta más o menos bien dentro de un espacio demasiado estrecho: estoy arrinconado, me debato entre la histeria necesaria para escribir y el imaginario, que vigila, amanaera, purifica, trivializa, codifica, corrige, impone la mira (y la visión) de una comunicación social. Por un lado quiero que me deseen y por el otro que no me deseen: histérico y obsesivo al mismo tiempo" (Barthes 2004: 183).
- 19 Alberca (2009: 20) traduce la frase "Le reel est ce que l'art doit savoir" de la version francesa: Donner, C. (1998). *Contre l'imagination*. Paris: Fayard. p.13. Trad. Esp.: Donner, C. (2000). *Contra la imaginación*. Madrid: Espasa-Calpe.
- 20 Eakin, J.P. en el prólogo: Lejeune, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion, p. 20.
- 21 Alberca, M. (2009), Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs. Autoficción, Rapsoda*, 1.
- 22 Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo*, Barcelona: Anagrama. También ganó el "I Premio Nacional de Periodismo "Miguel Delibes" por su artículo "La vista sorda" publicado en *El País* el 30 de octubre de 1997.
- 23 En el libro *De la autobiografía: teorías y estilos* (2006), José María Pozuelo Yvancos dedica un capítulo a hablar sobre "Roland Barthes: un cuerpo fragmentado", p. 236.
- 24 "And the life that you live in order to photograph it is already, at the outset, a commemoration of itself" -Italo Calvino, "The adventures of a photographer" (Rabb 1998: 180).
- 25 Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- 26 Bachelard, G., & Vitale, I. (1978). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. La edición en francés se titula *L'Eau et les rêves*, publicada en 1924).
- 27 Rubira, S. (2009). Otra vez el temblor del sujeto: la muerte del autor por él mismo, *Exit Book, 11, El mito del artista: Biografía/Autobiografía* (pp.78-83). p. 81.

2. FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICA

INTRODUCCIÓN:

La falacia de la fotografía como documento vital

“La huella hecha por un zapato no es el zapato mismo” –
Mao Tse Tung¹.

Desde su nacimiento en 1839, la fotografía se ha utilizado como una nueva forma de registrar el mundo, en conflicto con la capacidad pictórica de representación de la realidad. Paradójicamente, lo que en un primer momento parecía una amenaza contra el valor mimético que tradicionalmente gozaba la pintura, permitió que ésta tuviera mayor libertad de representación y pudiera ocuparse de nuevos valores, más artísticos. Este desplazamiento tan conveniente para el arte pictórico, no solamente relega a la fotografía fuera del mundo del arte, sino que también condiciona el lenguaje fotográfico mismo atribuyéndole una validez como prueba o copia verídica.

La fotografía llega al salón de 1859 de París como una fiel hija de la industria cultural que pretendía derrocar el valor artístico de las copias únicas, como manifiesta Charles Baudelaire, quien a pesar de esta crítica, la incorporó a su vida e incluso a su proceso creativo. A raíz del Salón de julio de 1859, este pensador francés publicó un texto titulado “*Salones y otros escritos sobre arte*”, en la *Revue Française* que decía así:

“Siendo la industria fotográfica el refugio de cualquier aspirante a pintor y de todo pintor sin talento o demasiado perezoso para continuar sus estudios, esta infatuación universal lleva no sólo la marca de la ceguera y la imbecilidad sino también el aire de la venganza. Yo no creo, o al menos no quiero creer, en el absoluto éxito de tan brutal conspiración, en la cual, como en todas las demás, uno encuentra tontos y lacayos; pero estoy convencido que los desarrollos mal aplicados de la fotografía, como todos los desarrollos puramente materiales del progreso, han contribuido enormemente al empobrecimiento del genio artístico francés, el cual es ya muy escaso. En vano puede nuestra moderna fatuidad gruñir, eructar el sonoro viento de su rotundo estómago, escupir los sofismas indigestos con los cuales la filosofía moderna la ha atiborrado de arriba a abajo; de todas maneras es obvio que la industria, al invadir los territorios del arte se ha convertido en el más mortal enemigo del arte, y que la confusión de sus variadas funciones impide que ninguna de ellas se cumpla en forma apropiada. La poesía y el progreso son como dos hombres ambiciosos que se abominan mutuamente con un odio instintivo, y que cuando se encuentran en el mismo camino, uno de los dos tiene que ceder. Si se permite que la fotografía suple al arte en algunas de sus funciones, ella pronto lo habrá suplantado o corrompido completamente, gracias a la estupidez de la multitud que es su aliada natural”.

La opinión más conservadora consideraba que la excesiva fidelidad a la realidad y el descontrol que suponía el proceso mecánico acercaba el arte a las masas provocando su propia autodestrucción. Además de contar con numerosos retratos fotográficos, Baudelaire escribió poemas urbanos y diarios íntimos influenciados por la técnica fotográfica. Tras su muerte, se publicaron sus diarios que recogen una serie de fragmentos punzantes, citas, fechas y críticas de aquello que ama y odia: “He cultivado mi historia con regocijo y terror. Ahora, siempre siento el vértigo, y hoy 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia; he sentido pasar sobre mí, *el viento del ala de la imbecilidad*”².

Ante las críticas a la capacidad artística de la fotografía, algunos teóricos defienden su artisticidad según diversos enfoques: el aura para Walter Benjamin, el *punctum* para Roland Barthes, el índice para Philippe Dubois, la falacia referencial para Umberto Eco, los usos sociales para Susan Sontag, el medio de comunicación para Philippe Dubois, la separación ontológica para Gillo Dorfles, la inexistencia de lo real para Jean Baudrillard (*Sur la photographie*, 1999) o lo real postmoderno para Jorge Ribalta (*Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, 2004).

La teoría de Walter Benjamin defiende el valor artístico de todas las obras que surgen del proceso de industrialización y establece que la unicidad propia de la obra de arte pictórica o

escultórica se sustituye por otro tipo de valor: el valor de exposición. Los cambios en el mercado a partir de la Revolución Industrial modifican tanto los procesos artísticos como sus usos y se cuestiona el poder evocativo de las obras reproducibles mecánicamente. ¿Dónde está la huella del artista en la imagen técnica? La necesidad de trascendencia del artista para perdurar en el tiempo y del espectador para acercarse a algo puramente contemplativo que le excede. La idea de permanencia de la obra de arte única se opone al nuevo ritmo de la gran ciudad de París, que reclama un arte más rápido y acorde con el progreso de la vida moderna. En su artículo “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”³, Walter Benjamin explica cómo lo divino artístico, *el aura*, fue derrocado por lo banal, lo reproducible técnicamente. El exceso de banalidad ante un día a día rápido y efímero conduce al espectador a las salas de exposiciones, en busca de un arte que proponga nuevas formas de contar la historia. La creatividad cumple con varios tipos de funciones históricas, políticas y sociales, creando modelos transversales que mejoren la linealidad que hemos heredado de los grandes relatos, indagando en las problemáticas de visibilidad social, proponiendo nuevas formas de comprensión o adaptación a esta sociedad veloz y permitiendo detener este caos visual para entender y asimilar esta nueva era mecánica.

La autobiografía cuestiona la relación entre verdad y ficción, tal y como explica el ejemplo



Arriba y derecha, Juan Valbuena, *V*, 2013. Un viaje para ver el mítico puerto de Valparaíso (Chile). El libro *V* es la primera referencia de la colección *Myselph*, dentro del proyecto editorial PHREE.



autobiográfico de Joan Fontcuberta en su libro *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (1998). En sus primeras páginas, el fotógrafo y teórico cuenta el nacimiento de su hija, que llegó a conocer a través de una fotografía mientras ésta permanecía en una incubadora. En este caso, la imagen no sirve como prueba ya que sólo se puede reconocer aquello que hemos visto previamente; la fotografía depende, como la autobiografía, de un receptor crédulo. Esta distancia entre realidad y ficción conforma la base de sus estudios y de su obra, en un juego de significados y significantes que confunden e ilustran al espectador.

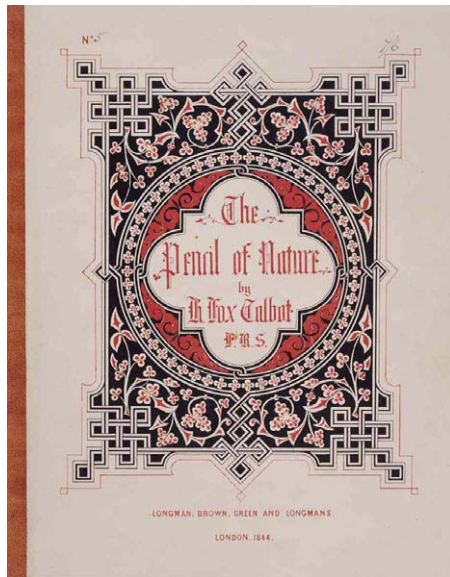
El sentido de la imagen no depende tanto del referente –un bebé– sino de las palabras que lo acompañan –su bebé–. El significado viene dado por su uso, según las teorías de Ludwig Wittgenstein, que resulta fundamental para definir la diferencia entre la realidad y su representación. Esta distancia con lo real aparece de forma bien diferenciada en la imagen y en la literatura y ha dado lugar a un sinnúmero de teorías sobre la cuestión de lo verdadero o falso. Como explica Jeffrey Deitch: “Puede ser que ‘el fin de la modernidad’ sea también el fin de la verdad” (Fontcuberta 1998: 15).

Esta diferencia sustancial entre la fotografía –imagen del bebé–, su referente –un bebé– y su identidad –ese bebé–, plantea una serie de problemas referenciales que M^a Victoria Legido García aclara en su tesis *Muerte de la fotografía referencial: de la imagen fotográfica como repre-*

sentación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva (2001) a partir de la “falacia referencial” de Umberto Eco (1976), por la cual se diferencia la representación de su referente. La teoría de la referencialidad de Eco habla de dos significados diferentes: el del icono mostrado en la fotografía y el de aquello que fotografía, por ejemplo, la fotografía de la madre no es la madre.

“La falacia referencial consiste en suponer que el significado de un signifiante tiene que ver con el objeto correspondiente. (...) Ante todo hay que liberar el término de referencia de toda clase de hipotecas referenciales, así pues diremos que el significado de un término y por tanto el objeto que el término denota es una unidad cultural..., en todas las culturas una unidad cultural es algo que esa cultura ha definido como una unidad distinta de otras (...) si esta unidad permanece invariable se le llama intercultural. (...) Nos vemos obligados a considerar los llamados signos icónicos como textos visuales que no son analizables ni en signos ni en figuras, ya que fuera de contexto no son signos verdaderamente”⁴.

La fotografía debe entenderse como un medio de comunicación en lugar de como un lenguaje, ya que se fusiona progresivamente con diversidad de medios que determinan sus usos, sus discursos y sus estrategias. A pesar de que esta interacción aparece fundamentalmente en los últimos capítulos de este trabajo, la creación del reportaje se ve especialmente afectada por los orígenes verídicos que se le atribuyeron a la fotografía y, por tanto, con la propagación de la verdad.



Henry F. Talbot, *El lápiz de la naturaleza*, 1844 y 1846

“Es necesario advertir que todos estos nuevos ‘lenguajes’ (en los que estaba incluido el lenguaje fotográfico) que fueron aceptados en el ámbito de la investigación semiótica, lo fueron tan sólo de manera provisional, como hipótesis de trabajo en el abordaje semiótico en el territorio de la imagen; pero en rigor no han sido nunca validados (...) Ya que sólo puede afirmarse de manera científicamente convincente que un lenguaje existe cuando sus signos son finitos y pueden ser listados y cuando puede ser construido el sistema de reglas que rige su articulación discursiva. (...) El error contenido en ese planteamiento fue oportunamente criticado por Umberto Eco (1976), quien supo demostrar de manera convincente la imposibilidad de establecer relaciones de semejanza o de analogía entre las imágenes y los objetos que éstas designaban”⁵.

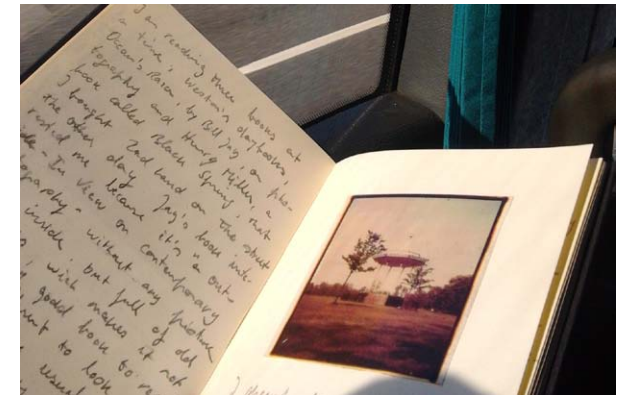
No hay que olvidar la importancia de los medios de comunicación que definitivamente determinan el mensaje y el juego referencial de la autobiografía. El sentido de las imágenes autobiográficas viene determinado fundamentalmente por las estrategias de creación por encima de las teorías de la comunicación, del mercado del arte, del proceso de difusión, de los medios de reproducción y de comunicación, y de la industria cultural. Independientemente de la naturaleza referencial de la fotografía, su ontología no es independiente de su medio de transmisión, es decir, que se configura como lenguaje en función de sus medios de difusión tanto la exposición como el libro que, desde sus orígenes configuran la fotografía de forma narrativa: mediante un tema, un género o un autor.

Cabe destacar como hito fundacional de la fotografía autobiográfica el primer libro que contiene tanto imágenes como palabras de los fotógrafos. Entre los años 1844 y 1846, en Londres, William Henry Fox Talbot publica en seis entregas *El lápiz de la naturaleza*⁶, el primer libro ilustrado de la fotografía, que alberga un cambio respecto de la naturaleza científica o documental de los libros de fotografía del XIX. Destacando especialmente la voz de los autores, Talbot cuenta los avances del calotipo mediante 24 ilustraciones sobre arquitectura, bodegón, paisaje, facsímiles, textos e incluso un retrato, a pesar de las dificultades que entrañaba en esta época. Los experimentos fotográficos de esta época aparecen plagados de citas autobiográficas de Talbot: “(...) cuando vi lo bonitas que eran las imágenes producidas por la acción de la luz, me arrepentí del destino fugaz que las esperaba, y me propuse resolver, si es posible, algún método de prevenir esto, o retardarlo lo más posible”⁷. Fascinado por la luz como una herramienta para la auto-expresión, Talbot añade el subtítulo *palabras de luz* (*words of light*) a uno de los ejemplares del libro. El contexto pictórico, que indica el lápiz como herramienta natural de auto-expresión del autor, se amplía con el contexto literario (Brunet 2009: 40). De esta forma, el libro se considera “el primer encuentro entre fotografía y literatura”⁸, no solamente por la yuxtaposición de fotografías y textos, sino también por su trabajo de creación en sí mismo, donde resaltan los valores de edición del archi-

vo que veremos en profundidad en el siguiente capítulo sobre el álbum. Este libro de fotografía se establece como el primer “registro inconsciente” (Brunet 2009: 44) que desplaza sustancialmente la naturaleza fotográfica desde la tradición pictórica hacia la literaria dando voz a sus *autorrepresentaciones* fotográficas, mediante la recopilación de comentarios de los artistas. De hecho, ya he mencionado, la etimología de la foto-grafía, o escritura con luz, indica que podemos englobarla dentro de un género narrativo que podríamos denominar *fotoescrituras del yo*.

Su apariencia realista y su capacidad mimética han otorgado a la fotografía gran valor documental, como testimonio y prueba de los hechos, convirtiéndola en un lenguaje de sumo interés autobiográfico. Sin embargo, su carácter supuestamente objetivo, informativo y mecánico la alejaban de la marca autobiográfica, la huella del autor, su factura personal, su estilo o su carácter, originalmente asociados a obra de arte única, no reproducible. Este aura, originalmente asociado a la pintura, se restaura en la obra de arte reproducible mediante nuevos valores que la definen como obra de arte (Benjamin 1936). Al mismo tiempo, la fotografía participa de la falacia referencial (Eco 1977), por la que la vida del autor difiere de su representación fotográfica o narración literaria, relegando su capacidad autobiográfica al criterio del receptor. A partir de esta aceptación de la capacidad artística y ficcional de la autobiografía, podemos

fijar dos periodos fundamentales en la autobiografía: pre-autobiográfico y autobiográfico. El primer periodo (apartado 2.1) es previo a la autobiografía contemporánea y acontece desde el nacimiento de la fotografía (1826) hasta la década de los sesenta. En estos años, la fotografía amplía progresivamente sus recursos narrativos hasta llegar a integrarse plenamente en los medios de difusión informativos y en las bellas artes. En apartado pre-autobiográfico se sientan las bases de la narratividad fotográfica, que sirve como punto de partida, al igual que la definición autobiográfica de Philippe Lejeune, para fundamentar las teorías autobiográficas posteriores. El segundo periodo (apartado 2.2) comienza en los años setenta con el interés del autor por publicar su vida privada, anteponiendo la forma de vida bohemia, doméstica, marginal y cotidiana de los artistas, por encima de las historias de vida famosas, ejemplares, célebres o míticas, que también han ido perdiendo interés para la literatura.



Daniel Blaufuks, *London diaries*, 1994.

2.1. Del instante decisivo al photostory

“Los artistas de hoy miran menos y piensan demasiado. El resultado es un supuesto academicismo de vanguardia. Hay que vivir el instante en plenitud, sólo así uno puede estar en lo que hace –Henri Cartier-Bresson⁹.

Desde los orígenes de la fotografía, los inventores han realizado experimentos para captar el paso del tiempo: tratando de congelar el movimiento y de recopilar varios instantes para contar una historia, incluyendo un contexto que impida la manipulación y los malentendidos. Las primeras secuencias fotográficas responden a un interés científico para entender la motricidad, como los estudios del movimiento de Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey, quienes experimentaron con las famosas fotografías de caballos al galope en 1872. La cronofotografía reproduce una acción fragmentándola en una sucesión de fotografías, que puede considerarse el origen de la fotografía narrativa y del cine.

En 1894, el realismo de la primera imagen en movimiento *La llegada del tren a la ciudad* de los hermanos Lumiere provocó el pánico entre los espectadores. El cine se ocupa de las sensaciones y la ficción, mientras que la fotografía queda relegada al realismo. Inventar historias, aunque sean mudas, sitúa la imagen en movimiento en el sector del entretenimiento y la ficción, una función emocional salvo excepciones, como la exposición *Film und Foto*¹⁰ que tuvo lugar en Stuttgart en 1929. Fotógrafos como L. Moholy-Nagy, Man Ray, Francis Burguière, Paul Strand and Charles Sheeler y posteriormente Helen Levitt, William Klein, Robert Frank y Ed van der Elsken, creaban movimiento a partir de sus fotografías fijas. A mediados de siglo XX, estas películas experimentales o *avant-garde films* se desarrollaron como poéticas antinarrativas, también conocidas como ensayos fílmicos multicapa.

A partir de 1920, la fotografía se inserta plenamente en el arte, como vemos en los collages fotográficos surrealistas, dadaístas y futuristas que descubren, dentro del supuesto realismo fotográfico, un medio de expresión más narrativo y acorde a sus intereses más oníricos o subconscientes. El fotomontaje aparece como precursor de la fotografía más íntima y fantástica bajo la influencia (psico) analítica que comienza a principios del siglo XX, que veremos ampliamente en el capítulo sobre la fototerapia. El carácter ilustrativo de la fotografía llega a su punto álgido en los años cincuenta, bajo los ideales de difusión cultural de las revistas ilustradas para las masas soviéticas y de la combinación de diseño gráfico y cultura de la Bauhaus en Alemania, que Alexey Broditch llevó a los EEUU como premisa básica para la foto-publicación (Brunet 2009: 58-59).

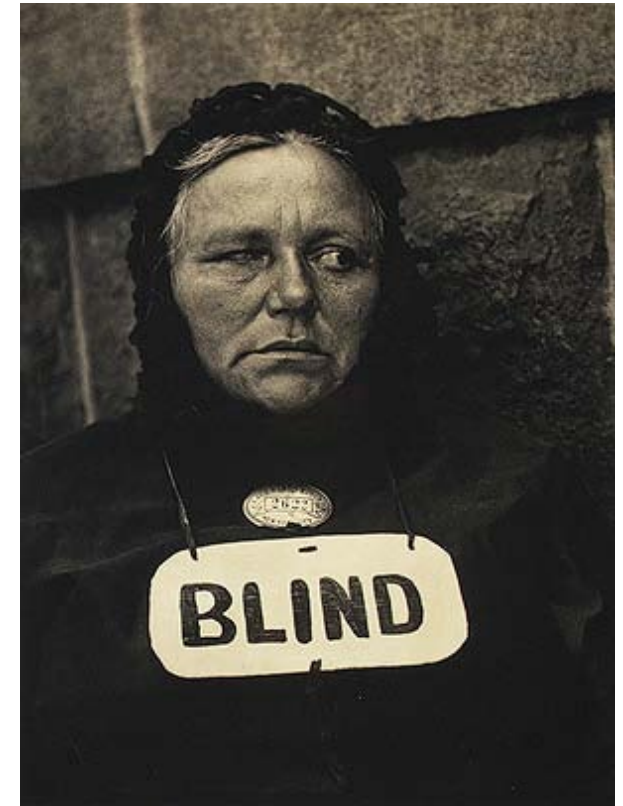
En su reflexión *Sobre la fotografía*, Susan Sontag (2005: 19) define las fotografías de Alfred Stieglitz y Paul Strand como totalizadoras, una especie de gran relato, representativo de una fotografía grandiosa, perfecta, representativa de la realidad, única e inamovible. La belleza de estas fotografías tenía la capacidad de convertir cualquier motivo –un momento, un gesto, un sujeto o un objeto cualquiera– en algo importante, como explica este pasaje de Walt Whitman: “No dudo que la majestad y belleza del mundo están latentes en cualquier minucia del mundo (...)” o la afirmación de Alfred Stieglitz: “La belleza es mi pasión; la verdad mi obsesión” (Sontag 2005: 49). Unos años más tarde Fontcuberta (1998: 12) escribió: “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo”.

La monumentalidad de la fotografía de estudio de gran formato, siempre a la sombra de la belleza pictórica, comienza a ganar autonomía gracias a las nuevas cámaras compactas que aportaron instantaneidad y frescura a la toma. Además de estas nuevas posibilidades tecnológicas que permitían la movilidad del fotógrafo, también había un especial interés por temas sociales que dio pie al “estilo documental” o “documental social” en palabras de Jean Vigo. En estos años, el auge de la fotografía de calle o *street photography*, fomenta que la fotografía comience a desprenderse de la tradición pictórica.

A medida que la fotografía de autor comienza a preocuparse por las grandes guerras y las

desgracias sociales, se inicia una disputa moral sobre el uso de las fotografías documentales. Por ejemplo, en la *Autobiografía* escrita por el reportero de guerra Robert Capa no se menciona en ningún momento su instantánea más famosa *Muerte de soldado republicano* (1936) en la que vemos el momento preciso del impacto de la bala. Como explica John Mraz¹¹ el fotógrafo se sentía responsable de la muerte de este miliciano que estaba precisamente posando para él, un momento de muerte en el que pose y verdad se fusionan peligrosamente. Al investigar sobre esta imagen, abriendo el encuadre e incluyendo su contexto social, autoral y político, se pone en tela de juicio el valor documental de la fotografía. “William Blake aludió tanto a la subjetividad de la visión como a su relación íntima con nuestras experiencias en el mundo: ‘Como es tu ojo, así ves; como ves, así es para ti; como es para ti, así actúas’” (*Íbidem*).

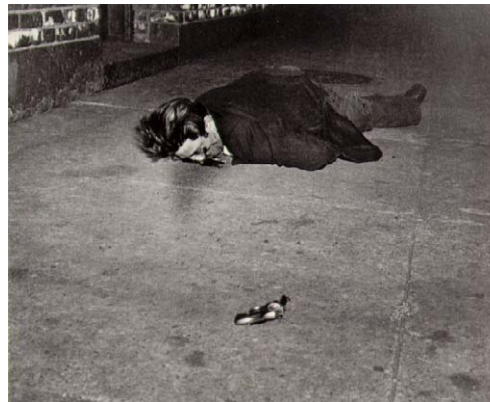
La implicación del fotógrafo en los grandes conflictos mundiales, en aventuras intrépidas y en catástrofes humanitarias, le convirtió en un héroe, un viajero o un aventurero, configurando un yo objetivo –en ambos sentidos de la palabra– que ha servido como personaje crucial para nuestro imaginario literario y cinematográfico. Pero no debemos olvidar que esta evolución de la narrativa fotográfica también modificó la mirada del espectador, acostumbrado a observar la muerte como clímax informativo, contaminado de la capacidad de anticipación propia del



Paul Strand, *Mujer ciega*, Nueva York, 1916. Publicada en la revista *Camera Works*, 1917. El tema de la ceguera es recurrente en la fotografía desde el reportaje hasta la fototerapia, en la que profundizo en el punto 6.2.



Robert Capa, *Muerte de un soldado republicano*, 1936.



Weegee, *Murder in Hell's Kitchen*, 1938.



Enrique Metinides, *Sin título*, 1960.

reportero y anestesiando su capacidad contra la agresión visual periodística.

Desde 1934, la conexión a la radiofrecuencia de las patrullas policiales permitió al fotógrafo Weegee (pseudónimo de Arthur H. Fellig) documentar todo tipo de sucesos, crímenes y detenciones, marcando un estilo de captura de dramas, asesinatos, accidentes e incendios. Se podría escribir ampliamente sobre la diversidad de audiencias que han recibido estas impactantes imágenes: televidentes, lectores de prensa, consumidores publicidad o, incluso de libros de fotografías. La manipulación de la información por los medios forma parte del lenguaje mismo, del uso y distribución de las imágenes, como vemos en las fotografías del reportero mexicano Enrique Metinides. Tras cincuenta años fotografiando el crimen, el instinto de matar y los accidentes, sus imágenes se caracterizan por un giro irónico hacia un punto de vista inesperado que luego extenderá a sus ensayos cinematográficos. Bajo la influencia de las películas de mafias, retrataba todos los casos policíacos como si se tratara de una película.

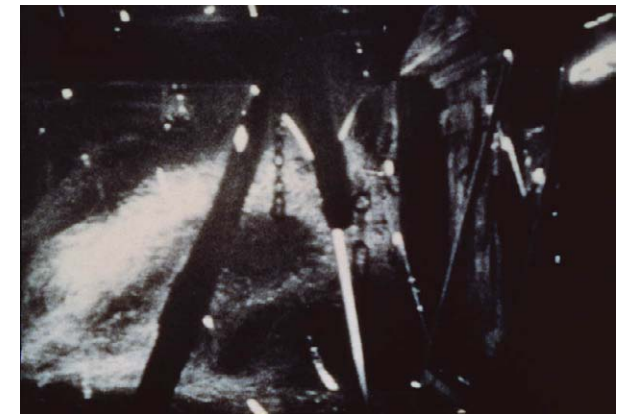
La metáfora del disparo fotográfico ha poblado el imaginario cinematográfico de historias sobre la fotografía del crimen, como la película *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948) dirigida por Jules Dassin, basada en el primer libro de fotografías de Weegee. El fotógrafo en el cine interpreta al personaje del *voyeur*, un mirón, un espía poseedor de un secreto que le acaba impli-

cando en la trama del asesinato, como sucede en *La ventana indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock) o *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Sobre la famosa escena del asesinato en la ducha de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), el video-artista Douglas Gordon, en 1993, transfirió esos fotogramas a vídeo, silenciándolos y ralentizándolos hasta alcanzar 24 horas de duración (Campany 2008: 39). En 1978, James Coleman hizo que medio segundo de la versión de *The Invisible Man* (1933) durara más de ocho horas en las que el hombre invisible se volvía visible a medida que iba muriendo, cuestionando la relación incierta entre lo visible y lo real. Las diferentes temporalidades de la fotografía se muestran una vez más como un territorio difícil de delimitar: la fotografía autónoma, la fotosecuencia, los fotogramas en movimiento, la fotografía subtitulada, con sonido, expuesta o junto al texto en prensa ofrece un sinfín de significados y, por tanto, de espacios de auto-representación o estrategias de autonarración.

Desde finales de los años treinta, especialmente en EEUU, URSS, Alemania y Francia, comienza una preocupación por el progreso social para salir de la Gran Depresión gracias a las reivindicaciones mediáticas contra la pobreza, la esclavitud, el maltrato o el trabajo infantil. Bajo el encargo de la *Farm Security Administration* (Dirección del Seguro Agrario), escritores¹² y fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans y Russell Lee comienzan sus ensayos fotográficos



Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966.



James Coleman *El punto ciego, La tache aveugle*, 1978-90. "(...) en la que diapositivas tomadas de fotogramas borrosos de *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) se encadenan durante horas, hacia delante y luego marcha atrás" -BAKER, George, "Reanimations (I)", *October* 104 (primavera de 2003), p. 46-47.



Dorothea Lange, *Child in Shack Town*, 1936.

en busca de la narrativa y la objetividad necesaria para la denuncia de los derechos sociales. Este tipo de lenguaje es el precedente de las nuevas luchas que requieren nuevas estrategias que llamen la atención y visibilicen aquello que permanece oculto (racismo, exclusión, identidad o desarraigo) y que progresivamente contarán con mayor presencia en el diálogo interior aplicado a la fotografía¹³.

Por otro lado, la búsqueda de la objetividad caracteriza a la fotografía social, como explica *On Photography* (1973) de Susan Sontag (2005: 52): “Ni en las impersonales naturalezas muertas arquitectónicas de fachadas estadounidenses y los inventarios de habitaciones que le gustaban tanto, ni en los minuciosos retratos de granjeros sureños que hizo a finales de los años treinta (publicados en el libro realizado con James Agee, *Elogiemos ahora a hombres famosos*), procuraba Evans expresarse a sí mismo”. Walker Evans esconde la cámara en sus fotografías del metro de Nueva York (1939-41) pasando desapercibido en busca de la naturalidad y la imparcialidad de los rostros. Este interés hacia lo cotidiano supone el germen de lo autobiográfico: los detalles, las miradas y los gestos forjan un lenguaje banal que rompe con el humanismo eufórico de W. W. Whitman que vemos en las fotografías estéticas –y pretenciosas, añade Evans- de Alfred Stieglitz y Lewis Hine. La belleza de esta fotografía heredada del retrato pictórico, comienza la lucha contra los grandes rela-

tos, al igual que los diarios y las escrituras del yo sustituyen el protagonismo de las grandes biografías, de las memorias de hombres solemnes y comienzan a dar paso a lo cotidiano.

Progresivamente, la fotografía realiza un giro de sus objetivos desde la objetividad documental de la esfera pública en general, hacia la vida doméstica aproximándose cada vez más a la intimidad del fotógrafo. El antiguo interés de la fotografía por la propaganda y los hombres célebres se centra en temas banales, como los retratos de miembros familiares o de desconocidos –como los viajeros del metro que fotografía Walker Evans-. Asistimos a un auge de los relatos personales que destacan la mirada del autor, una mirada que, por ser específica y desinteresada –política o publicitariamente- plantea una alternativa a la fotografía establecida. Así comienza un tipo de reportaje transgresor y experimental, especialmente pendiente de las formas de registrar esa realidad cambiante y cada vez más distante de los roles patriarcales y occidentales imperantes en la sociedad hasta el momento. Veremos cómo el reportaje añade un componente fundamental al documento: la narratividad, una construcción de la historia personal poniendo detalle en el contexto y en el punto de vista particular, más desvinculado del control informativo.

Las reivindicaciones sociales aparecen como tema común entre fotógrafos y escritores de Nueva York con los que W. Evans entabló amis-



Walker Evans, *Familia de aparceros*, Alabama, 1936.



Virxilio Vieitez, *Familia*, Galicia, 1960.

tad a su vuelta de París en el año 1926, como queda reflejado en los diarios de su amigo John Cheever (2004: 171): “¿Por qué, mientras algunos muchachos ganan becas para la investigación científica, desarrollan sus aptitudes atléticas, llevan una vida limpia y aventurera, justamente su hijo está destinado a reunirse con sus compañeros bajo las farolas de la calle para venderles fotografías obscenas? Recuerdo a X., que posaba para fotografías indecentes y jamás lo atraparon, y al amigo napolitano de R., que mantenía alegremente a sus cuatro hijos con ese trabajo. El horario de trabajo es bueno, *signore*, y el sueldo es justo, pero es difícil, uno debe siempre fingir pasión aunque le duela la cabeza y las chicas no sean guapas”.

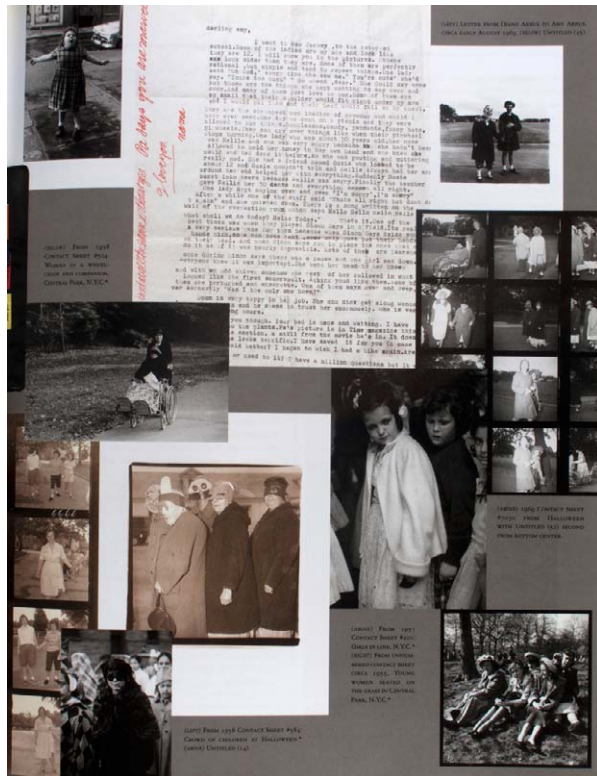
La exposición de las *American Photographs* de Walker Evans, celebrada en 1938 en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMa), plantea una nueva concepción de la fotografía combinada con el texto, con la intención de ofrecer información más completa y dejar un espacio de reflexión al espectador para evitar la manipulación de la información. A pesar del carácter instantáneo de la fotografía, las secuencias de imágenes junto a las palabras conseguían la descripción y conexión poética necesaria. En el ensayo introductorio, su amigo Lincoln Kirstein explica que las fotografías no se plantean de forma independiente sino que se va buscando la narración de una historia –casi como si fuera una película en la que ofrece un punto de vis-

ta moral, que impida dejar al azar editorial el planteamiento de la historia-. “Evans desarrolla lo que él llama el palimpsesto conceptual por el que la memoria y las implicaciones de cada nueva fotografía están mentalmente super impuestas en la precedente, lo que permite el movimiento de atrás a delante denegado a la imagen cinematográfica”¹⁴.

Las imágenes de América de Walker Evans proponen un modelo de reportaje subjetivo dentro de la fotografía instantánea, como si esa ruptura con lo real tuviera lugar en la mirada del fotógrafo. El montaje o edición fotográfica, anuncia este tipo de fotografía instantánea como si fuera un fragmento de un discurso más completo. Por ejemplo, los experimentos de Evans con las polaroid en color muestran el detalle descriptivo del momento detenido en la historia.

En su libro *El instante decisivo* (*Images à la Sauvette*, 1952), Henry Cartier-Bresson, explica cómo trata de detener el transcurso de la vida gracias a la instantaneidad de la fotografía, del mismo modo que un niño juega a parar el tiempo. En la introducción de este libro, explica su admiración por las historias: “De las grandes películas, he aprendido a mirar y a ver”¹⁵. Entre el *momento decisivo* de Cartier-Bresson y el *foto-ensayo* de Evans, se produce un encuentro fundamental en la relación foto-literaria, el fundamento de la fotografía escénica: “Llegados a este punto el reportaje se ha desarrollado hacia

Diane Arbus, *Autorretrato embarazada*, 1945; abajo, cartas, contactos, imágenes de archivo y material de trabajo de la autora en su libro *Diane Arbus: Revelations*, New York: Random House, 2003.



la congelación cristalina del movimiento tipificado por Henri Cartier-Bresson o la meticulosa formalidad de Evans”¹⁶.

A la portabilidad de las cámaras fotográficas, se le añade una mayor accesibilidad económica que aumenta la democratización de la fotografía. Así lo explica John Szarkowski: “Los eslóganes tales como ‘Vd. pulse el botón; Nosotros hacemos el resto’ los llevaron (a los profesionales) al límite de la desesperación. Era un artículo de fe común que el arte era difícil y los artistas escasos; si la fotografía era fácil y todo el mundo era un fotógrafo, difícilmente la fotografía podría ser tomada en serio como arte”¹⁷.

Resultaba necesario definir el término *snapshot*¹⁸, con el que los ingleses denominan a la fotografía de aficionado y que podría traducirse como fotografía *instantánea*. “La instantánea... es más o menos sinónimo de la cámara en mano... Cuando pregunto ‘Cuándo es una fotografía una instantánea y no lo es’, deberían responder es una instantánea cuando es necesario parar el momento”, explica Paul Strand¹⁹. Aunque, según Lisette Model, un fotógrafo no puede realizar fotografías de aficionado ya que su formación le impide mostrar la inocencia del *snapshot*. “Las instantáneas pueden tomarse con cualquier cámara –cámaras viejas, nuevas, cajas, Instamatics, y Nikons. Pero lo que hace que suceda es un estado mental específico”²⁰. Estos consejos de Model, inspiraron el interés más intuitivo y grotesco que caracteriza la

mirada personal de Diane Arbus: “Quiero fotografiar lo que es maligno”, a lo que su mentora contesta: “Maligno o no, si no fotografías lo que te sientes impulsada a fotografiar, nunca harás fotografías”²¹. La fotografía comienza a mostrar la identidad del autor, el trazo del artista o huella del sentimiento del creador que se proyecta en el otro (el fotografiado) y, como resultado, se produce un extrañamiento en el intercambio fotográfico.

En una entrevista²², Doon Arbus explica que la fotografía de su madre contenía algo secreto; desde luego, no era el proceso creativo o la divulgación de sus conocimientos, ya que le encantaba hablar del tema. En esta familiaridad radica la esencia intimista de la autobiografía. Existe una parte de estas fotografías que se pierde al tratar de explicarlas, una familiaridad a la que se refiere su hija, una intimidad que únicamente se encuentra en la obra. Arbus arrastraba una sensación desde su infancia de no saber lo que está prohibido o no, como si a ella misma se le escapara algo del proceso, se ponía nerviosa a la hora de ir a hacer fotos a casa de alguien, como si fuera una cita a ciegas. En unas de sus clases, Diane Arbus dijo: “Si sólo me motivara la curiosidad, costaría decirle a alguien: ‘Quiero ir a su casa para que me hable y me cuente la historia de su vida.’ La gente diría: ‘Está chiflada’. Más aún, se pondría en guardia. Pero la cámara es una especie de licencia. Mucha gente quiere que se le preste tanta atención, y además es una

clase de atención razonable” (*Ibidem*). Según la fotógrafa, la gente encuentra en sus fotografías algo que les resulta extraño, diferente a cómo se ven a sí mismos y que la autora llama “el espacio entre la intención y el efecto”, es decir, que si analizas la realidad, te das cuenta de que es fantástica. Hace falta la fotografía para darse cuenta de cosas evidentes sobre nosotros mismos, cosas que pasan desapercibidas.

En la biografía de la fotógrafa Diane Arbus, escrita por Patricia Bosworth, sus primeras imágenes para revistas de moda y tendencias se van aproximando peligrosamente al reportaje social. A lo largo del relato, sus fotografías se van acercando progresivamente a lo marginal tanto social como personalmente, identificándolo con la tendencia depresiva y también auto-excluyente por la que acaba con su vida. Esta fotógrafa escapaba de los grandes encargos para la revista *Vogue* y de su matrimonio, para refugiarse en sociedades que mostraran abiertamente todos los miedos que el ambiente superficial en el que había crecido le habían intentado ocultar. Sus potentes retratos en blanco y negro captaban miradas directas a la cámara de seres extraños como la vía de escape de sus profundas depresiones. Acompañada a todos lados por su Leica, registraba escenografías tan siniestras como los oscuros caminos que recorrería su ánimo. La fotografía de Arbus se vuelve una extensión de la mano, una forma de sentir la vida y que, en estas personas “diferentes” (ge-

melos, gigantes, enanos o personajes de circo) dialoga con su propia soledad.

La autocrítica es un rasgo de la autobiografía femenina, que caracteriza la escritura de diarios, como demuestran los de la escritora estadounidense Sylvia Plath (1996: 62), quien ataca incisivamente sus propios defectos: “Para decirlo de manera brutal y concisa, sólo estoy enamorada de mí misma, de mi insignificante ser con sus pechitos inadecuados y sus escasos, flacos talentos”. La crítica se lanza sobre los artistas controvertidos y arriesgados que hacen de sus obras un lamento agónico y provocador. Me pregunto: ¿a quien le interesan las historias perfectas y los grandes egos? Las confesiones de Plath increpan y provocan al espectador como lo hacen los incisivos retratos de Arbus. El masoquismo y la autocrítica fotoliterario es una reacción habitual ante uno de los grandes miedos del creador: la indiferencia de los lectores u observadores. Con su vulnerabilidad al desnudo, fotógrafos y escritores se aseguran de que no recibirán puñalada más profunda que la de su propia pluma o que el disparo de su cámara. Estos autobiógrafos se castigan ante el espectador con varias finalidades, generalmente curativas y también políticas, asomándose a sus propios abismos, quienes buscan en ellos mismos o en otros, la deformidad y la marginalidad que les perturba. La representación de la soledad y el sufrimiento, que profesan tanto Arbus como Plath, es el resultado de un proceso muy profundo, tanto artístico



Robert Frank, *Halifax Infirmary*, 1978.

como vital, que consiste en ponerse a prueba y en combatir sus fantasmas hasta el límite más extremo: el suicidio.

El diario contemporáneo plantea un desplazamiento de un yo omnisciente que protagonizaron los grandes relatos de León Tolstói, Thomas Mann o James Joyce hacia un yo en crisis que ofrece un discurso parcial sobre la búsqueda interior y define el comienzo de la modernidad. Por ejemplo, el tono lírico de otra escritora suicida Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway* (1925), un diario que funciona como un archivo donde el artista vomita fragmentos de su día a día para dar sentido a su existencia como sujeto fragmentado.

Siguiendo esta idea de la lírica como archivo de lo cotidiano, la reciente retrospectiva *Lírica Urbana. Fotografías 1936-1996* (2010) de Helen Levitt narra una crónica de la gran ciudad de Nueva York. Sus fotografías suponen un inicio del reportaje de lo cotidiano, de lo poético y lo extraordinario que nos rodea día a día. “Influida por Cartier-Bresson, por Walker Evans, Ven Shahn y el círculo de la Photoleague de Nueva York, su trabajo arranca a mitad de los años treinta, como un singular punto de encuentro entre la poética surrealista de la instantaneidad cotidiana en la gran ciudad, por un lado, y el documental social de la cultura popular norteamericana, por otro”²³. Sin apenas salir de Nueva York, su obra conecta con el interés literario que nos ocupa ya que “ha sido capaz de producir imáge-

nes de gran exactitud, variedad y lirismo” (*Íbidem*). Aplicando la definición de género lírico del Diccionario de la Real Academia a las características líricas atribuidas a la obra de V. Woolf y de H. Levitt, podemos decir que la fotografía lírica “expresa sentimientos del autor y se propone suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”, destacando así la naturaleza poética de los encuadres fotográficos cotidianos. Una vez más, la fotografía y la literatura comparten una estrategia literaria, la lírica, que caracteriza la autobiografía.

El documental *In the Street* (1945) de Levitt proyectado en esta muestra es un precursor del cine americano independiente que funda la “estética de la instantaneidad en la *street photography*, con su capacidad de suspender el movimiento, fijar pequeños momentos y romper la continuidad del flujo de lo real con una inagotable potencia visual” (*Íbidem*). Las imágenes frescas y crudas de Levitt van del glamour de una América emergente a las miserias que se iban acumulando en los márgenes de la ciudad, donde la suciedad y el juego infantil representan a la perfección el espectáculo neoyorkino que ha servido como referente cultural e inspiración constante para el Arte Contemporáneo. En las paredes de esta exposición *In the Street* “45-46”, podía leerse: “las calles de los barrios pobres de las grandes ciudades son, por encima de todo, un teatro y un campo de batalla. Inconsciente y desapercibido, cada ser humano es allí un poeta,



Robert Frank, *Home Improvements*, 1987.

una máscara, un guerrero, un bailarín (...) -James Age, Helen Levitt y Janice Loeb" (*Íbidem*). Esta exposición supone una mirada hacia lo cercano y configura el punto de vista personal o lírico del reportaje fotográfico de mediados de los 40.

Atendiendo al carácter narrativo y confesional que caracteriza la fotografía autobiográfica, el primer fotógrafo autobiográfico debería ser Robert Frank, quien dijo: "un fotógrafo debería tener un poco de interés por el arte, y no considerar la fotografía sólo tal y cómo la hace esa maquinita"²⁴. También se le conoce como el fotógrafo de la modernidad desde su primer encargo para fotografiar América, publicado bajo el título *The Americans* en el año 1958. La representación de la población americana mediante la película instantánea dota a esta sociedad de la identidad americana que llegará hasta nuestros días, una memoria colectiva que se hereda

y construye en buena medida gracias a la fotografía y que lucha contra la creciente fugacidad de la memoria en Occidente, como sucede con las Polaroids que el protagonista de la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000) utiliza para recordar. Frank se hace la gran pregunta de cómo representar la banalidad de la vida moderna -una banalidad del tiempo tanto como de las cosas- sin sucumbir a ella pero afrontándola sin transformarla en otra cosa.

La sociedad americana después de la guerra pasa a ser insignificante, como se puede ver en películas de Wim Wenders como *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977, basado en la novela de Patricia Highsmith *Ripley's Game*), una reflexión sobre América que retoma en *Tierra de abundancia* (*Land of plenty*, 2004). La experiencia televisiva trajo una forma de visualización que desplazó a la fotografía como forma de representación de la cultura estadounidense.

La pantalla se introduce como parte de la experiencia diaria, lo que hace precisamente de la fotografía una necesidad social por pararnos a pensar, por salir de la dominación visual por el ritmo televisivo y, ahora multimedia. De ahí que R. Frank comience a utilizar la propia pantalla de televisión como parte de la imagen fotográfica hasta el punto de iniciar proyectos cinematográficos.

En 1973, la revista *Artforum* publicó el ensayo "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills" de Roland Barthes que re-significó los encuadres de Eisenstein, explicando que el choque de imágenes o montaje produce un significado que supera la fotografía individual. En este artículo se toma su revancha acerca de la situación de poder sobre el espectador que goza la imagen movimiento. Para Barthes, la historia y la actuación eran menos importantes que la capacidad de la foto fija para captar tu

atención, devolviendo al observador el mecanismo para dar su propio significado. Lo que realmente es fílmico se revela únicamente cuando la película es privada del movimiento; sólo cuando se detiene gozamos de la distancia necesaria para contemplar *lo fílmico* (*filmic-ness*).

Las fotos de R. Frank plantean una memoria detenida. Estas instantáneas de un momento de cambio significativo para la sociedad americana, fragmentan el movimiento natural y obligan a pausar la mirada. Ahí radica la esencial diferencia entre cine y fotografía, entre un devenir guiado por el montaje, siempre libre pero con un ritmo propio, frente a la contemplación propia de la fotografía. Sus series fotográficas de viajes a Perú, París, Londres y Gales prefiguran sus imágenes en movimiento. Su gran obra *The Americans* es el resultado de un recorrido por América que duró desde 1948 hasta 1956, un autorretrato como fotógrafo errante por una sociedad también en pleno cambio, cuyo conjunto fotografías podría considerarse una *Road Movie*. El movimiento hacia fuera del encuadre fotográfico implica un trayecto de la mirada del interior al exterior, por los diferentes planos de significado de la imagen, incluso los que proyectamos mentalmente, los re-encuadres interiores. A través de ese viaje de dentro afuera de la ventana comprendemos la mirada exiliada de Frank, siempre perdida entre los temas sociales (el afuera, los viajes o la vida de los demás) y su particular forma de ver la vida (su firma, su

trazo o sus lugares comunes). De no ser por la sensibilidad de la mirada del cineasta hacia los objetos cotidianos, de no ser por la vulnerabilidad del ojo fotográfico²⁵ hacia los temas banales, todas sus fotografías y películas estarían condenadas a la invisibilidad.

En el ámbito de la fotografía, Frank sustituye el instante decisivo por la construcción de escenas, aparentemente azarosas y fortuitas que concentran una gran densidad de contenido en el mínimo gesto. “No hay momento decisivo, sólo la singularidad de la mirada, no hay un momento adecuado sino una mirada concreta” –comenta Frank en su película *Pull My Daisy* de 1959, considerada una obra maestra de la improvisación hasta que su co-director Alfred Leslie confesara que fue planificada con lujo de detalles.

El instante decisivo, que marca el gran período clásico de la fotografía, atribuye a la imagen una carga mítica, explicativa y universal, precisamente porque ha dejado de ser un instante cotidiano, banal e irrepetiblemente singular, para ser universal y, en cuanto tal, vacío. Lo específico y singular de lo cotidiano aparece en los espacios vacíos y en las historias personales de las fotografías y los vídeos de Frank. Sus obra no generalizan el estereotipo americano sino que hablan de lo que queda, de los harapos y de los despojos a través de su mirada personal. Esta mirada se hace política porque tiene un fundamento crítico que genera conciencia social.



Lee Friedlander, *New York City*, 1966.

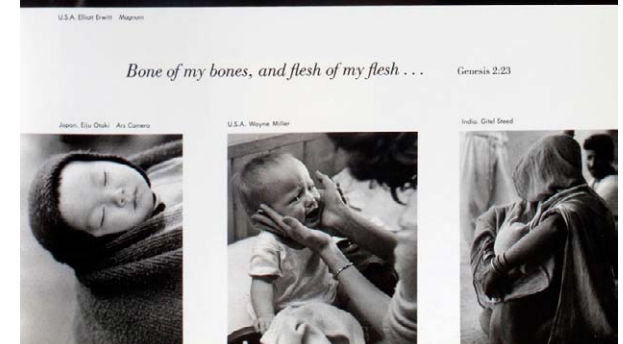
La fotografía social de la depresión americana participa de la reivindicación de la banalidad primigenia de la *Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin, escrito en 1936. En palabras de Frank: “Ahora se puede fotografiar cualquier cosa” (Sontag 2005: 260). Su fotografía elimina el momento decisivo, es decir, genera un momento indecisi-vo, consiste en personalizar, individualizar o democratizar el gesto universal.

La fotografía sería un encuentro-frontera entre pasado y futuro pero nunca un presente, una identificación, un lugar intermedio o *intermezzo*, un término acuñado por Gilles Deleuze en su filosofía sobre el cine en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1983). Entre la representación y lo representado hay una diferencia que cambia y pone en movimiento a cualquier imagen estática. Debido a la extrañeza de la imagen, a esa diferencia entre la representación y lo representado, nace la eterna pregunta de la fotografía: ¿qué hay detrás de esa apariencia tan mimética, qué relación tiene con lo real? Al final de su película *Conversations in vermont* (1969), Frank reflexiona con las manos llenas de las migajas que quedaron en la mesa y posteriormente, pregunta a sus hijos si recuerdan las fotografías que les muestra. El fotógrafo va recogiendo las sobras mientras se pregunta sin obtener respuesta sobre el pasado y el futuro de las imágenes.

En esto consiste la labor fotográfica, en ir entresacando de entre las sobras las imágenes para la posteridad. La fotografía contemporánea recolecta momentos de la memoria que aparecen interconectados gracias a la era de las telecomunicaciones en las que se inscribe la imagen. Las imágenes no son creaciones en sí mismas sino que transforman, traducen, reinterpretan y reciclan elementos de un referente que, cuanto más desarrollada sea una civilización, más se aleja de lo natural y más se aproxima a referentes culturales. Hoy en día, esta imagen de uno mismo está cada vez más inmersa en un circuito mediático, una red social intertextual y digital.

Pero, volviendo al cine de Frank, la reacción de sus hijos ante las fotografías de su infancia es muy vaga: apenas recuerdan cómo eran de pequeños. Sólo, a través del diálogo con las imágenes, del pensamiento fílmico que propone su padre, los niños empiezan a asimilar su cuerpo fotografiado. Frank les abre una ventana que permite la identificación de la imagen interior con la exterior, es decir, la definición misma de la imagen-movimiento. “Estoy filmando el exterior como miro el interior”, explica Frank²⁶ mientras vagabundea por un campo en ruinas, un paisaje desolado después de una batalla que encierra la melancolía por el paso del tiempo sobre los objetos.

Después del calvario psiquiátrico de su hijo y de la muerte de su hija, R. Frank deja el cine y se abandona a la fotografía, más silenciosa y por



Montaje y catálogo de la exposición *Family of Man* de Eadward Steichen, MoMa, Nueva York, 1955.

tanto más fiel a todo lo ausente a través de una narrativa muy característica del medio fotográfico: la narrativa del olvido que, precisamente por contar historias banales, apenas se pueden describir; lo doloroso, lo prohibido y lo oculto desaparece de la autobiografía escrita, incluso de nosotros mismos, hasta que brota en el silencio de las imágenes. La evocación del pasado que se da al pasar de una imagen del archivo familiar a otra le permite recuperar lo que ha perdido, volver a reconstruir la historia una y otra vez, vivir en el pasado de las imágenes.

Este tipo de relación entre la fotografía fija y el cine ha sido inseparable a lo largo de la historia, como demuestran las fotografías de William Eggleston, Garry Winogrand, Stephen Shore, Joel Meyerowitz y Mitch Epstein para el musical *Annie* (1982). Su particular mirada fotográfica aporta un estilo documental, inspirado en los modos de hacer fotografía de los grandes maestros. Destaca especialmente el estilo saturado de las fotografías de W. Eggleston tan presente en las películas *Terciopelo Azul* (David Lynch, 1986), *La casa de las vírgenes suicidas* (Sofía Coppola, 1999) o *Elephant* (Gus Van Sant, 2003). Para Eggleston²⁷, una fotografía es lo que es y explicarlas lo único que consigue empujarla. La modernidad que venía de manos de la fotografía en color y las grandes producciones cinematográficas y publicitarias se inserta por primera vez en el estilo personal de este fotógrafo pionero. Sus paisajes de la América más remota confieren un carácter muy surrealista y

autobiográfico a la fotografía de autor que habitualmente aparece vinculada a la melancolía y el romanticismo del blanco y negro.

Por primera vez en 1976, en la exposición del MOMA de Nueva York comisariada por John Szarkowski, la fotografía en color se situaba a la altura evocativa y artística del blanco y negro. W. Eggleston teñía de calidez sus fotografías dotándolas de la capacidad mágica, privilegio artístico que, hasta entonces, sólo poseía la fotografía en blanco y negro. Se le conoce como el padre de la fotografía en color. Bajo la influencia de los maestros Lee Friedlander y Garry Winogrand, Eggleston iniciaba la autobiografía fotográfica en color: la banalidad y la cotidianidad le llevaban a rechazar la crítica del mercado del arte ya que alejaba a los amantes del arte de una relación directa con sus imágenes. El rojo de un cabello recostado, un wáter, una ventana, un niño al borde de una carretera, un perro bebiendo en un charco y muchas más instantáneas, desplazan la hegemonía de la emblemática *Street photography* hacia la escena doméstica, es decir, la fotografía en color adapta los viejos valores del momento decisivo de H. Cartier-Bresson por la banalidad de las escenas mundanas que hereda de R. Frank.

Sin embargo, como he mencionado, debido al lastre documental, la fotografía se incorpora lentamente al mundo del arte, lo que provoca que vaya a la zaga de estos grandes movimientos culturales. La fotografía hacía su aparición

estelar en el mundo del arte en 1955 con la exposición más importante para la fotografía hasta el momento *The Family of Man*, en el MoMa de Nueva York. Su comisario y fotógrafo Edward Steichen reúne 503 fotografías de 273 fotógrafos de 68 países bajo un criterio humanista que le llevó 3 años.

El interés autobiográfico de esta muestra reside en el valor artístico del comisario que convierte su mirada en una categoría estética, un yo humanista, que unifica el criterio de selección. El interés sociológico del arte le lleva a relacionar el arte con la investigación y con la agrupación en familias, un término que filtra los intereses de la época y que es el germen de la fotografía doméstica que veremos a continuación. Las categorías establecidas por E. Steichen establecen un recorrido por la vida del ser humano, desde su nacimiento hasta su muerte; asimismo, incorporan una narrativa biográfica al plantear una analogía entre la historia de la fotografía y las etapas y acontecimientos vitales: el nacimiento, la niñez, la educación, la juventud, el trabajo, la madurez, la sanidad, el matrimonio, la vejez, la alegría, la tristeza y la muerte. Estas etapas recuerdan a la clasificación temática de la escritura biográfica. *The family of man* fija un precedente de la globalización y universalidad de las exposiciones colectivas a pesar del optimismo que excluye temas como la guerra, la violencia o el hambre o, ignora la presencia de determinados continentes, mostrando la prima-

cía de la cultura occidental y especialmente estadounidense, imperante en el momento.

Esta exposición se repite bajo la mirada de los fotógrafos de los años noventa en *The 90's: A family of Man* (2/11-31/11/1997) en el Casino de Luxemburgo. La exposición consta de las siguientes categorías: nacimiento (Rineke Dijkstra y Oliviero Toscani), la juventud (Beat Streuli, Katrin Freisager y Marie-Jo Lafontaine), la comida (Patrick Raynaud, Jean-Louis Garnell y Yves Trémorin), el poder y la política (Faisal Abdu Allah, Clegg and Guttman, Sinje Dillenkoffer, Hans Haacke, Andres Serrano y Roshini Kempadoo), la cultura y la sociedad (Thomas Struth, Cindy Sherman, Leslie Krims, Dominique Auerbacher, Véronique Ellena y Alain Fleischer), el trabajo (Fabrizio Plessi), los solteros y los emparejados (Nan Goldin, Nick Waplington, Patrick Faigenbaum, Eileen Cowin, Wolfgang Tillmans), la identidad (Inez van Lamsweerde, Roland Fischer, Orlan, Nancy Burson y Araki), el medioambiente (Lewis Baltz y Walter Niedermayer) y, por último, el envejecimiento y la muerte (Boltanski, Coplans, Jean Rault). Esta clasificación temática renueva los intereses foto-biográficos en los años noventa. Aquí podemos ver el giro autobiográfico que ha llevado a cabo la fotografía contemporánea y que da pie al siguiente capítulo sobre el reportaje personal.

2.2. El reportaje personal, cotidiano y doméstico

“No buscaba la relación excluyente (posesión, celos, escenas), tampoco buscaba la relación generalizada, comunitaria; lo que quería era, cada vez, una relación privilegiada, marcada por una diferencia sensible, llevada al estado de una suerte de inflexión afectiva absolutamente singular, (...). Lo que buscaba era un plural sin igualdad, sin in-di-ferencia” –Roland Barthes (2004: 89-90).

En 1991, la exposición *Pleasures and terrors of domestic comfort* comisariada por Peter Galassi reúne una selección de fotografías en torno a las comodidades de la sociedad americana de los ochenta que supone una ruptura con los estereotipos familiares tradicionales. En palabras del comisario “A partir de 1980 fotógrafos estadounidenses se han vuelto con entusiasmo a la tierra incógnita del escenario doméstico”²⁸. De alguna manera, aquello que resulta cotidiano o doméstico se vuelve extraño, incomprensible y atípico. La desestructuración de la familia, las nuevas tendencias sexuales o la incorporación de la mujer al mundo laboral dan pie a generaciones más libres, individualistas y desapegadas del árbol genealógico, que influyen tanto en el ego, como en las relaciones y el propio discurso que personaliza la autobiografía y la tiñe de la fugacidad de este tipo de relaciones domésticas. La felicidad familiar del sueño americano se replantea, en esta exposición, mediante diversidad de estilos: desde la *street photography* hasta la fotografía escénica.

Como mencionaba anteriormente, el pistoletazo de salida de la fotografía cotidiana comienza con las primeras fotografías en color de W. Eggleston a partir 1965. Centrándonos en el ámbito familiar, las fotografías de los padres de Larry Sultan *Pictures from Home*, publicadas en un libro en 1992 y también las de Duig Dubois como *My sister Lise* o *Christmas eve* (1984) responden a un interés en registrar sus familiares en su día a día. Existen numerosos trabajos sobre la familia de los ochenta, como los de Larry Sultan, Tina Barney, Philip-Lorca Dicorcía o Sally Mann que se agruparon en la exposición *So the story goes* (Bussard, 2006). Por otro lado, nos encontramos escenas familiares construidas o escenificadas por las fotógrafas Ellen Brooks, Jo Ann Callis o Cindy Sherman o incluso dramatizadas por Philip-Lorca diCorcia o Carrie Mae-Weems. Otros fotógrafos pertenecían a la generación, como James Casebere, Sage Sohier o Ken Botto, comparten el interés por la ironía y la nostalgia. En una de las fotografías de la serie de Ken Botto, titulada *Ginsberg immortal Taxi* (1995), vemos una fotografía pintada en blanco y negro con un taxi, la imagen de Nueva York en la que aún resuena este matrimonio entre fotografía y literatura de la generación Beat, que veremos en el apartado sobre la interacción fotoliteraria.



Larry Sultan, *Early Evening*, 1986, serie *Pictures from Home*, 1992. Las imágenes y textos se organizan por capítulos.



Richard Nixon, *Heather Brown McCann, Bebe Brown Nixon, Laurie Brown*, New Canaan, Conn, 1975. La imagen superior es la primera de la serie *Brown sisters*, que Nixon comienza fotografiando a su mujer junto a sus hermanas y que repite anualmente hasta hoy días.

Otro recurso autobiográfico tiene lugar en la imbricación entre fotografía y publicidad que despierta un gran campo de experimentación de los iconos y los referentes sociales consumistas. Así lo demuestran las fotografías Laurie Simmons o Bruce Charlesworth que incorporan influencias de los medios y reinterpretan los clichés que aparecen en la publicidad y criticando su efecto moldeador de la sociedad. Esta fotografía construida de los ochenta y noventa se centra en cuestionamientos identitarios, por ejemplo, la fotografía de *The music of Regret* (1994) de L. Simmons. en el que unas marionetas representan a la fotógrafa y sus “solteros”. Una de estas marionetas sirve de proyección de la artista en su auto-homenaje de título homónimo realizado en 2006. “En la película, las consecuencias en las que la actriz (que reemplaza a la marioneta) los examina en silencio con una intranquilizadora melodía de fondo, están, junto al acto final, el número de danza, muy por encima del resto, quizá por la ausencia de palabras”²⁹. Como una metáfora del ego femenino, la muñeca aparece en las obras de Herbert List, Hans Bellmer, Pierre Molinier, Morton Bartlett o Todd Haynes, cuya obra *Superstar: The Karen Carpenteren story* (1987) sirve de precedente³⁰.

En sus trabajos *Semiotics of the kitchen* (1975) y, anteriormente, *War home: House beautiful* (1962-72), la artista neoyorkina Martha Rosler utiliza el fotomontaje para criticar los estereotipos inculcados en las revistas que

definen el estilo de vida (*lifestyle magazines*) que entretienen y sustituyen los quehaceres inexistentes para la mujer fuera del hogar. “Gran parte de su obra era autobiográfica y, a menudo, estos artistas utilizan sus propios cuerpos en sus piezas de arte en un intento de expresar su propia experiencia y para hablar con un público femenino”³¹. Hay que destacar el uso de los iconos y los textos como otra interacción como otra interacción autobiográfica, especialmente porque el collage supone un terreno horizontal para intercalar mensajes de muy difícil condición: periodísticos, artísticos, mediáticos, fotográficos o literarios.

Otra estrategia autobiográfica utilizada por la crítica de género es el fotomontaje, por sus posibilidades para aislar y re-significar imágenes mediáticas. En las fotografías de Mac Adams³² de los años ochenta, el cuerpo femenino se distorsiona al reflejarse en diversos objetos domésticos de superficie reflectante: una tetera, una tostadora o espejos rotos que sirven de metáfora de la progresiva ruptura del espacio fotográfico como espejo roto o deformado de la metamorfosis del rol femenino en estos años.

Reportaje de amistades

“Me parece que todavía hay éxtasis y amor en mí, y que estos sentimientos tienen sus raíces en mi adolescencia”
–Helene Deutsch³³.



Mark Morrisroe, *Nymph or Maniac Style*, 1984.

Desde mediados del siglo XX, la representación literaria y artística de la forma de vida urbana desplaza los valores de la familia hacia otro tipo de convivencia: pisos compartidos, familias monoparentales, homosexuales... etc. Esta nueva familiaridad no llegará hasta los años ochenta a España. Lo familiar y cotidiano se alejaba de la experiencia rutinaria y conservadora para dar rienda suelta a emociones, desconocidos, aventuras y diversión. En este capítulo veremos cómo la fotografía del entorno familiar se amplía a otro tipo de relaciones, especialmente en las grandes ciudades. El álbum familiar cambia sustancialmente en el ámbito urbano, donde las amistades son el centro de la vida doméstica y las reuniones sociales sustituyen las parentales. Este es el motivo de interés de las fotografías de Nan Goldin, John Hilliard o, más recientemente, Ryan McGinley quienes escriben su historia familiar a partir de la convivencia con sus amistades. La mencionada exposición de Peter Galassi (1991) presenta por primera vez el diaporama *La balada de la dependencia sexual* (*The ballad of Sexual Dependency*, 1986, título tomado de una canción de Bertolt Brecht) de Nan Goldin. La fotografía se sitúa a la cabeza de la fotografía autobiográfica, mediante esta sucesión de imágenes de sus amigos con una banda sonora durante cincuenta minutos. La historia de sus relaciones íntimas habla de conexiones, roles y afecciones que convierten la amistad en una extensión de la vida familiar.

Goldin comenzó a fotografiar a sus amigos en 1972 desde la más absoluta sinceridad, detallando sin tapujos todo tipo de relaciones sexuales, drogas, lágrimas, sida y desnudos que han impactado a la sociedad durante los últimos treinta años hasta llegar a sus últimas series en las que aparecen los hijos de sus amigos. En palabras de la autora: “Desde mi adolescencia, había vivido según un dicho de Oscar Wilde, por el que tú eres quien pretendes ser”³⁴. Este conjunto de fotografías de su vida redefinen el concepto de familia, independientemente de los lazos sanguíneos, como aquellas personas con las que mantiene una relación íntima y destaca la evolución de sus amigos como representantes de un cambio generacional. A raíz de su fotografía *Gotscho besando a Gilles* (1993, París), Nan Goldin explica:

“El SIDA entró en nuestro mundo en 1981. A mediados de los años ochenta cierto número de nuestros amigos había muerto y otros eran Sero-positivos y sobrevivían a duras penas. El glamour de la auto-destrucción había crecido con la muerte real entre nosotros. Pasamos tragos amarguísimos y perdimos muchísimos amigos cercanos. Todavía creo en la liberación sexual todavía creo que el sexo en una afirmación de la vida. Ese deseo de intimidad y conexión es absolutamente positivo y el SIDA no ha destruido esta creencia. Ahora simplemente, es necesario practicar un sexo seguro”³⁵.

Sus imágenes exploran los límites sexuales de la cara oculta de la sociedad -transexuales, *drag queens* y travestis- que forman parte de la vida de la fotógrafa y conforman su autobiografía *mainstream*. La gran cantidad de imágenes y la convivencia directa con sus modelos le permite analizar la evolución de sus amigos, reflexionar y analizar su vida de forma social, como parte integrante de un grupo. Según confiesa Goldin:

“Uno de mis mejores amigos de las fotos de los setenta murió hace unos pocos años y una de las bellezas de fotografías recientes, hace unas semanas. Debido en gran parte a la crisis del SIDA, las actitudes de mis amigos durante los noventa han cambiado. La glorificación previa del *glamour* de la auto-destrucción y el abuso de sustancias se ha sustituido por una voluntad de supervivencia. (...) Cuando empecé a fotografiar me di cuenta de que se trataba de una manera de establecer un registro real de aquello que había visto o hecho. Esta necesidad de registrar vino de un lugar muy profundo. Se trataba, básicamente, de mantenerme viva, mantenerme sana y fuerte, de ser capaz de confiar en mi propia existencia. Todavía creo que se pueden

hacer fotografías honestas y verdaderas. Después de 25 años todavía uso la cámara como un instrumento de anti-revisionismo” (Steiner & Yang 2004: 176-8).

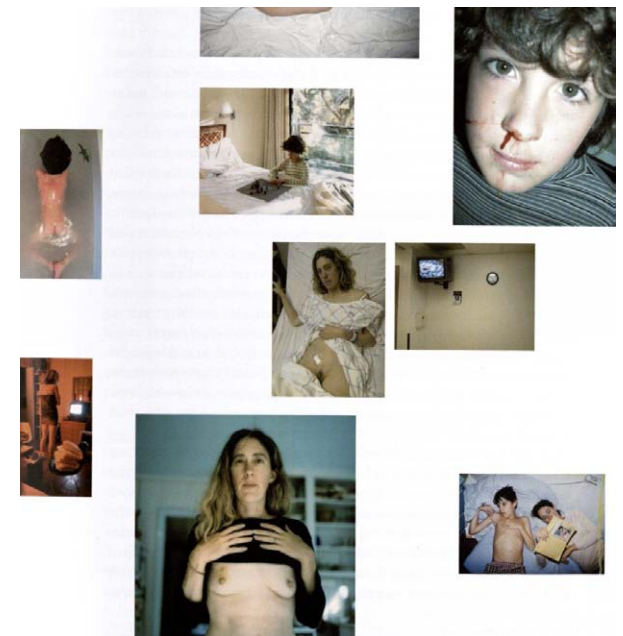
Mediante la sincera captación de la realidad Goldin también pretende curarse, alcanzar un grado de confianza y seguridad. La fotografía suele aprovechar la luz ambiente, creando una estética hogareña, documental y familiar. Como si fuera una mirilla, el espectador puede sumergirse en este submundo sin apenas apreciar la distorsión de la realidad que habitualmente implica la presencia del artista. Esta estética casual y aficionada nos indica una proximidad e implicación sentimental del fotógrafo; asimismo en el campo de la literatura, veremos la afluencia de la primera persona y del diario como estrategia narrativa. Mediante esta estética *amateur*, familiar y próxima, tanto las artes visuales como literarias utilizan recursos de la cultura popular como conexión íntima con el espectador.

“Las relaciones se basan en un esfuerzo constante hacia la intimidad tratando de mantener la propia autonomía. Y esto puede ser peligroso y terminar en violencia. He enseñado mi propia foto tomada un mes después de haber sido golpeada con la intención de no volver nunca más a aquella situación”³⁶.

Nan Goldin documenta a través de varias fotografías sus heridas más profundas, más allá de la herida física, ya que no se trata de ningún tipo de *body-art*, sino de su experiencia como mujer maltratada, un hecho desgraciadamente



Nan Goldin, *Gotscho kissing Gilles Paris*, 1993.



Ari Marcopoulos, varias fotografías, 2000-2004. Montaje para la exposición *Shoot the family*,

cotidiano. En cuanto el espectador conoce que la obra es autobiográfica, cambia su posición convirtiéndose en cómplice de la sinceridad de la obra, cuyos modelos no son marionetas sino seres de carne y hueso, vulnerables. Después de haber revelado uno de los momentos más dolorosos, Goldin adquiere la seguridad suficiente como para continuar autorretratando su vida. El autorretrato de la artista herida le sirve como refugio. La imagen demuestra el maltrato, acelerando la asimilación de ese episodio traumático y convirtiéndose en una evidencia que le ayudará a no volver a pasar por ello. La fotografía representa el dolor de forma más precisa que el recuerdo. Actuando como huella de la memoria, el destino de la fotografía simboliza el futuro del arte. Por ejemplo, guardar este pedazo de intimidad, mostrarlo al mundo, explicarlo con palabras o transformarlo digitalmente, no sólo representa el destino de esta imagen sino la expresión de sus vivencias y, por tanto, la definición de su vida.

La exaltación de la juventud recuerda al primer libro de fotos *The Kids are Alright* (2000) de Ryan McGinley, quien documenta la diversión y la exuberancia de sus amigos del sur de Manhattan en entornos naturales. La tonalidad saturada y ahumada adelanta simula la antigüedad de un álbum familiar, imitando la pátina mágica y onírica de esos maravillosos años. El presente simula el pasado, sabiendo que la espontaneidad, frescura y diversión de su adolescencia no

durará para siempre. Los cuerpos adolescentes, los paisajes salvajes, los animales, el agua, el fuego... simbolizan la pasión y la ilusión de la amistad, el sexo y las aventuras desenfrenadas. Además de las escenas sexuales, cuyo tono saturado recuerda a las de Nan Goldin, el fotógrafo captura una especie de desconcierto, a través de huellas, heridas, arañazos y moratones. Ambos fotógrafos del *downtown* extraen la belleza más salvaje, experimental y transgresora de sus propias vidas, de sus compañeros de aventura e incluso de las relaciones esporádicas que llegan a configurar su nueva familia.

Bajo la influencia de la Escuela de Chicago, la belleza y poética de lo cotidiano se empapa de instantáneas de baja calidad, de personajes grotescos, de suciedad, desorden y pobreza, descubriendo aquello que permanece más oculto, el día a día más desgarrador, el estilo documental de las fotografías familiares, la estética marginal de los suburbios neoyorkinos y, en general de los modos de vida de las nuevas generaciones. La técnica carece de importancia en comparación con la frescura de momento cada vez más puro, marginal y alejado de los felices eventos familiares: las fiestas de cumpleaños, bodas y grandes comilonas que vemos en las opulentas fotografías de la familia americana pudiente. Este tipo de imágenes cotidianas, descuidadas y marginales se pone de moda en los medios de comunicación hasta llegar a configurarse como una estética propia de la juventud, que utili-



John Hilliard, *Recuerdo, Remembrance*, 1993.



Ryan McGinley, *Dakota's Crack-U*, 2007.

zan las marcas como reclamo publicitario. Por ejemplo, la obra de Corinne Day fusiona fiestas, drogas, enfermedad y sexo que aparecen en sus diarios visuales con su trabajo comercial. Apenas pueden distinguirse las historias personales de los encargos fotográficos, al igual que sucede en los retratos de Valerie Phillips. Esta fotógrafa neoyorkina, afincada en Londres, realiza todo tipo de libros sobre reportajes de giras musicales, sobre ella misma en *Mírame, soy vago y quiero ser una astronauta* (*Look at me, I am lazy y I want to be an astronaut*, 2001) o sobre su intimidad en su *sketch book*³⁷ en el que va incorporando recortes de sus aventuras y amigos a modo de diario. La estética descuidada, juvenil y cotidiana ha llegado a constituirse como estilo publicitario, llegando a marcar los medios de comunicación con la personalidad o la factura de grandes fotógrafos, lo cual subraya la importancia de la mirada autobiográfica fuera de contextos artísticos. La vida del artista joven, bohemio y ocioso se configura como estética artística y, consecuentemente, como estilo mediático a nivel internacional.

La autobiografía a través de los retratos de las amistades tiene un claro representante en España: las fotografías de Alberto García-Alix, que aparecen al final del capítulo ya que participan y unifican los tres objetos de estudio del reportaje personal: la amistad, la familia y la sexualidad.



David Hilliard, *Flotador y soñador, Floater and Dreamer*, serie *El cuento es verdad, The tale is true*, 2012. "Considero la fotografía como un potencial duradero y con una gran capacidad para expresar un pensamiento, un momento o una idea, permitiendo ser la expresión más poderosa de mí mismo tanto como artista como individuo" -David Hilliard en la entrevista realizada con motivo de su exposición en Salamanca y que aparece publicada en su catálogo Hilliard, D. (1999). David Hilliard, Salamanca: Universidad de Salamanca. p. 38. A partir de esta cita, Tomás Zarza (2007: 260) destaca la narratividad de estas imágenes múltiples dentro de la generación de jóvenes fotógrafos interesados en lo doméstico, con las que Hilliard se inicia en 1993 hasta hoy en día.



Corinne Day, *Tara Wales*, 1997.

Reportaje familiar

“Las cosas más misteriosas tienen lugar en los lugares más familiares” –Saul Leiter³⁸.



Chris Verene, *My cousin Steve with one of his daughters*, 1992, expuesta en *Shot the family*.

La representación de la familia cobra protagonismo a raíz de la exposición *Freeze* (1988)³⁹ que inspira a los la famosa Generación de *Jóvenes Artistas Británicos* –*Young British Artist*, YBAs, *Brit artists* o *Britart*-. Estos jóvenes talentos se centran definitivamente en cuestiones familiares en la exposición: *Who's looking at the family* (1994, Barbican Art Center, Londres) y saltan definitivamente a la fama internacional con *Sensation: Young British Artist* de la Saatchi Collection Hamburger Bahnhof (1997, Royal Academy of Arts, Londres). Estos *Jóvenes artistas británicos* constituyen una corriente artística que decide mirar hacia sí misma, rechazando las modas estadounidenses. Artistas como Richard Billingham, Mat Collisaw, Tracey Emin, Sam Taylor-Wood, Gillian Waring, Gavin Turk o Damien Hirst, entre otros, han conseguido adelantarse a su época, promoviendo la autenticidad, los valores locales y las fuentes de inspiración de Edward Munch o Henry Matisse. Gracias a su permanencia en la esfera nacional, estos artistas han sustituido los valores conservadores ingleses por una mirada hacia uno mismo. Como explica Judi Fuch: “porque se quedaron en casa” y evitaron así la búsqueda del éxito en América, este arte emergente británico ha conseguido revelarse mostrando su identidad: “No creo que sean locales, pero sí inspirados localmente (como Munch lo hizo en Noruega) y su proximidad a esa inspiración hace su trabajo muy real”⁴⁰. La temática familiar reaparece en otra exposición emblemática, *Shoot the family*⁴¹, que critica la apariencia conservadora de la familia típica británica e introduce artistas que van más allá del reportaje, como los enmascarados de Gillian Gearing o las escenas preparadas de Mitch Epstein.

Uno de estos artistas revelación, Richard Billingham, salta a la fama por el estado de precariedad y marginalidad de las fotografías de su familia en West Midlands. La mirada indiscriminada hacia el alcoholismo de su padre Ray y la obesidad de su madre Liz muestra la cara más ardua de la Inglaterra de los años noventa, en su libro *Ray's Laugh* (1990). Este título proviene de una frase que pronunció su hermano pequeño Jason refiriéndose a su padre: “Ray es una risa... pero no quiero ser como él”⁴², publicado en 1996. Precisamente esta combinación entre tristeza e ironía, pobreza y exceso, caracterizan las imágenes de su primer proyecto. Los vídeos⁴³ también autobiográficos de Billingham reci-

ben la influencia del realismo crítico documental británico ante las duras restricciones económicas durante el gobierno de Thatcher, como se puede ver en el cine de Ken Loach.

En 2004, a raíz de la muerte de su madre Liz, quien acumulaba todo tipo de objetos y fotografías, entre las que se encuentra una serie de instantáneas de mala calidad de visitas al zoo, R. Billingham comienza a fotografiar animales salvajes que han crecido en cautividad, como si fueran nuevos integrantes de su álbum familiar. Salvando las diferencias entre el álbum familiar y animal, se plantea la metáfora del encierro, la soledad y la marginalidad de ambos, que la sociedad contempla impasible⁴⁴. Bajo la influencia de la lectura de John Berger “¿Por qué miramos a los animales?”⁴⁵, Billingham aparece fascinado por la impotencia de los animales frente a la superioridad de los humanos, quienes mantienen una doble moral en su empeño por domesticar y, al mismo tiempo, participar de lo salvaje. Esta dicotomía entre la atracción y el control de los instintos naturales también aparece en la contemplación y en la comercialización de las fotografías de las clases sociales más miserables. En este juego entre observados y observadores radica el mecanismo del mercado del arte por el cual el espectador es copartícipe del espectáculo.

En 2010, la exposición londinense⁴⁶ de Billingham recupera las instantáneas familiares de forma completamente diferente, poniendo-

las en contexto con otras temáticas como el paisaje y haciendo uso de diferentes formatos de cámaras (medio formato, cámaras de aficionado y panorámicas de alta y baja resolución) y tipos de impresión. Las imágenes colocadas a diferentes alturas y tamaños jerarquizan el espacio favoreciendo una narrativa personal y abierta a la interpretación del espectador. Esta diversidad formal amplía, profundiza y contextualiza el significado de sus primeras instantáneas cuyos títulos sencillamente descriptivos, como *Liz haciendo un puzle*⁴⁷, acallan sabiamente la charlatanería sentimental, humanitaria o estética que produce la incomodidad del espectador ante la obesidad, los tatuajes, la suciedad y el caos.

En esta exposición, la mirada de Billingham resulta más amable y reflexiva combinando diversas técnicas. Por ejemplo, una instantánea de su padre con su hijo, panorámicas familiares, un plano cenital del bebé en la playa, un paisaje melancólico en blanco y negro o una imagen digital en color de un oso en cautividad. El hijo de Billingham aparece como un denominador común entre el nacimiento y la vejez, entre el artista y la sociedad, como una nueva oportunidad para este encierro que suponía la familia, un optimismo que añade a la dureza del documental nuevas perspectivas y relaciones que iluminan esta *fotoautobiografía* familiar.

Su trayectoria evoluciona desde sus primeras instantáneas tiernas y documentales hacia otro tipo de sentimientos más elaborados, como





Izquierda, Richard Billingham, *Untitled*, 1994, en *Ray's Laugh*, 1996; Arriba, exposición Galería Antony Reynolds, 2010.

vemos en sus paisajes de medio formato, en los que el paso del tiempo y la captura de la atmósfera se complementan con las instantáneas para dar una visión más global y actual de su familia. La espontaneidad de las primeras imágenes con materiales muy baratos suponían una forma de dialogar con el mundo, prácticamente una conversación a la que la familia se había acostumbrado ya que prácticamente no notaban la extrañeza de la cámara ni actuaban para ella.

A pesar de la discreción de las cámaras compactas, la presencia de la cámara suele ser un factor determinante para captar la espontaneidad, la expresividad y la intimidad de las relaciones familiares. No hay que olvidar el inevitable componente ficcional de la puesta en escena que, en el caso de la representación familiar, resulta especialmente accesible. Así lo considera y lo potencia, la elección del formato 4x5 que utiliza Véronique Ellena en su serie *Los domingos* (*Les Dimanches*, 1997). Para crear estas escenas, la fotógrafa cuenta con la colaboración de sus familiares para posar como si fueran ellos mismos, haciendo hincapié precisamente en la inevitable representación de la realidad que implica una fotografía. La disponibilidad de su familia fortalece la confianza para controlar e involucrarse en el grupo familiar. La estabilidad y premeditación que confiere el medio formato evidencia el espectáculo que subyace en los vínculos familiares.



Véronique Ellena, *Los domingos*, *Les Dimanches*, 1997.

Dentro de la representación de la familia, el lazo materno-filial ha generado numerosos proyectos fotográficos, un tema reincidente en prácticamente todos los capítulos de mi tesis. En el caso de la fotografía documental, esta búsqueda interior también se produce a partir del reportaje social, buscando sentimientos propios en la vida de los otros. Esta búsqueda personal a través del reportaje fotográfico aparece en las instantáneas de Adriana Lestido, quien reflexiona sobre la ausencia tras la muerte de su madre. En su exposición *Amores difíciles*⁴⁸, esta fotógrafa bonaerense recoge varias series sobre las dificultades del amor, sobre la maternidad y la ausencia de su madre: “A la memoria de mi vieja, Laura” que introduce el carácter autobiográfico. Con esta dedicatoria comienza el diaporama sobre el amor, la nostalgia y la pérdida que la autora ilustra con sus reportajes en blanco y negro. Al igual que sucede en *La balada de la Independencia Sexual* de Nan Goldin, la proyección de fotografías se acompaña de una canción sobre la ausencia, aunque en este caso la autora no fotografía a su propio entorno sino lugares de aislamiento y abandono en sus series *Madres adolescentes* (1989-90) y *Mujeres presas* (1991-1993). Estas mujeres desconocidas encarnan la soledad y las carencias que preocupan a la autora de forma más plausible y extrema. La casa de acogida y la cárcel encierran la nostalgia, el aislamiento y el abandono que despierta la curiosidad de Lestido. La juventud truncada aparece representada en la veladuras de las corti-

nas blancas, pulcras, asépticas, tal vez culpables o ignorantes, en definitiva vacías de esperanza. Este velo de vergüenza es la fotografía misma, que captura la distancia entre los seres queridos, acompañada de música y palabras, como las de Pedro Salinas: “Vivir desde el principio es separarse”, cita Lestido en su proyecto *Madres e hijas* (1995-99). La exposición muestra una distancia aun mayor, la ausencia de su madre, su verdadero *amor difícil*. Sin embargo, estas imágenes podrían ser la historia de cualquiera: encuadres que aíslan gestos universales, diferencias, tendencias, preocupaciones, y el olvido que reside en las imágenes borrosas. La de Lestido es una historia de una decepción llamada amor.

Ver es doloroso. Así sus fotografías esconden para herir, para que la violencia se transforme en algo asimilable desde lo cotidiano, desde las vidas anónimas e invisibles que provoquen la identificación del espectador. Más que capturar un evento, las fotografías contienen lo permanente, un sentimiento constante de vacío, de silencio, de calma y de vida. El modesto reportaje habla de la vida que brota de los detalles y de los gestos, no tanto de las palabras ni de las imágenes verdaderas, sino de la mirada de la fotógrafa, de su forma de esconder y así, revelar. Queda constancia de la visión interior de la fotógrafa en esta cita de Alejandra Pizarnik que aparecía en la exposición: “La lucidez es un don y es un castigo. Está todo en la palabra: lúcido viene de Lucifer, el arcángel rebelde, el demonio.



Adriana Lestido, *Madres adolescentes*, 1989-90.

Pero también se llama Lucifer el lucero del alba, la primera estrella, la más brillante, la última en apagarse. Lúcido viene de Lucifer y Lucifer viene de luz y de lucífero, que quiere decir el que tiene luz, el que genera luz, el que trae la luz que permite la visión interior. El bien y el mal, todo junto. El placer y el dolor. La lucidez es dolor y el único placer que uno puede conocer, lo único que se parecerá remotamente a la alegría será el placer de ser consciente de la propia lucidez. El silencio de la comprensión, el silencio del mero estar. En eso se van los años, en eso se fue la bella alegría animal⁴⁹.

Las imágenes de Lestido no cuentan la historia de la fotografía pero sí trazan un recorrido por su idea del amor, que provoca una conexión íntima con las imágenes y genera un deseo de recorrer ese sentimiento. En un primer plano, llama la atención los tatuajes de una presa que abraza a su hija. En un segundo plano, toma protagonismo la mirada seria y clónica de la hija que tiene entre sus brazos. Ambos brazos comparten signos: en la madre, tatuajes y ¿en la niña? Uno desea que estén hechos con bolígrafo, que sean falsos. Y en el momento en el que uno, atrapado por una mirada devastadora, se encuentra deseando algo frente a un trozo de papel con un retrato desconocido, entonces la curiosidad del espectador consigue ponerse en la piel del fotógrafo intentando escudriñar el nivel de realismo que determine si la niña tiene los brazos pintados o tatuados. La sensibilidad

de la fotografía desencadena la curiosidad del visitante, que entra en el juego y participa de la magia de la fotografía.

Esta relación materno filial también aparece en las fotografías de la americana Sally Mann, conocida por los polémicos desnudos infantiles de sus hijos Emmett, Jessie y Virginia de su serie *Immediate Family* (1984-94) que causó un gran revuelo en el mundo del arte precisamente por la belleza sensual de la infancia al desnudo. Durante esos 10 años, S. Mann captura esta relación entre la familia y la naturaleza a través de las seductoras posturas ante la cámara, el dramatismo de sus experiencias con el exuberante paisaje o la complejidad del juego infantil. Este tipo de autobiografía familiar responde a una búsqueda interior, una forma de comprender el paso del tiempo, la inocencia perdida. Como decía Neruda: “Dónde está el niño que yo fui, sigue dentro de mí o se fue?” (Cambell 2009: 48).

Seguramente por su interés en captar ciertos valores atemporales, como la muerte o la decadencia, la fotografía experimenta con el género paisajístico con su cámara de gran formato, idóneo por la gran calidad del negativo de 8x10 y, al mismo tiempo, por la imperfección propia de la técnica del colodión húmedo del XIX, que transfiere a cada copia los rasguños o motas de polvo, la huella del proceso creativo manual. El tiempo de dedicación a la convivencia familiar se refleja también en los largos procesos de revelado en el laboratorio que recuperaban en valor de las



Tres fotografías sobre la brecha, la herida, la línea que corta la imagen y hiere el cuerpo: Sally Mann, *Sacred Tree*, 1996, Serie *Deep South*; *Damaged Child*, 1985, Serie *Immediate Family*.

copias únicas, cada una diferente y dañada en distinta medida, como una metáfora de ese dolor y sensaciones límite con las que hacía posar a sus hijos para llegar a captar la esencia de sus vidas, de su infancia, de su forma de conocer y experimentar en la naturaleza pletórica de su tierra natal de Virginia⁵⁰.

En su reciente retrospectiva de Londres⁵¹ se podría ver el recorrido por su vida, al menos artística, desde los primeros años de sus hijos hasta sus últimas fotografías de descomposición de cadáveres para investigación forense. El vídeo *Lo que queda: vida y obra de Sally Mann*⁵² profundiza en la relación entre el proceso creativo y la vida de la autora, estableciendo un hilo narrativo a través del paisaje: desde la crudeza e inocencia de sus primeras series de desnudos infantiles hasta su serie *Lo que queda* (*What Remains*, 2000-2004), en la que el paisaje invade y sustituye esa relación tan cercana con sus hijos, que comienzan a separarse de ella, incluso negándose a ser fotografiados como exige su hijo Emmett.

Como explica el episodio del vídeo *The forensic eye*, su proyecto forense induce a aplicar esa degradación por el paso del tiempo al volver a retratar a sus hijos. Continuando este proceso colaborativo entre madre e hijos, los retratos reveladores y enigmáticos de su serie *Faces* (2004), hablan de esta distancia, del rostro que se convierte en un paisaje, en rastros del paso del tiempo. Son huellas superficiales que hablan

de otras más profundas, las heridas en la memoria. La técnica elimina los detalles, arrugas, marcas o pecas que hacen únicas a cada rostro y las sustituye por las marcas en la placa, los errores. La sensación de tiempo suspendido de estas misteriosas imágenes habla de la melancolía de una fotografía, de un proceso antiguo, envejeciendo los retratos familiares, pero también simplificando e infantilizando sus rasgos. La falta de definición que impide distinguir su edad o personalidad muestra el deterioro de los cuerpos. El rostro no nos informa, sólo nos queda la huella borrosa, el papel fotográfico dañado, la imagen dañada.

Mann empezó a fotografiar cuando su hija Virginia llegó a casa con una herida en un ojo. Ante las fotografías de sus hijos heridos, Mann alega que hace las fotografías por amor a su familia, que es lo que le distingue de los escritores, más interesados en la memoria y la pérdida que en el amor y en el tiempo que muestra la fotografía, aunque ambos enfoques vienen a ser más o menos lo mismo⁵³.

La narrativa retrospectiva, que caracteriza la autobiografía, se consigue aquí mediante dos tipos de estrategias fotográficas. Una de ellas sería la escenificación propia de la infancia, como *Virginia on the sun*, en la serie *Immediate Family* (1984-1992) o el paso del tiempo como vemos en las cicatrices. Otra estrategia aparece a través de las cicatrices, como un recurso reincidente en la autobiografía fotográfica como registro de las



Lewis Carroll, *Alice Liddell disfrazada de pordiosera*. 1858.



Julia Margaret Cameron, *Paul and Virginia*, 1864.



Sally Mann, *Sin título*, serie *La carnalidad y los espíritus*, *The flesh and the spirits*, 2010. Fotografías tomadas durante la enfermedad degenerativa de su marido.

huellas del paso del tiempo. En el mencionado vídeo, Sally Mann explica “No recuerdo mi pasado. Así que, en esta fotografía, estoy creando un pasado para mí”. Este pasado literario proviene precisamente del colodión que se utilizaba en las guerras para curar heridas, heridas que Mann provoca intencionadamente con el uso de esta técnica tan sensible. Estas imperfecciones hablan de la forma de ver la vida de la fotógrafa, quien explica: “Proust escribió una vez que rezaba por el ángel de la certeza en su trabajo. Pero yo de alguna forma rezo por el ángel de la incertidumbre que visite mi placa”⁵⁴. La forma de crear acontecimientos para comunicarse con el modelo marca una diferencia entre el lector y el espectador. Este último crea un significado único de forma involuntaria gracias a un detalle de la imagen que atrapa su atención, el mencionado *punctum* que define Roland Barthes.

En su conferencia *Los árboles de Sally Mann*⁵⁵, la artista y profesora Carol Mavor releyó la obra de Sally Mann desde su primer trabajo *At Twelve* (1988, con fotografías de chicas *A los doce años*) hasta su proyecto *What Remains* (2003) haciendo hincapié en la cultura común de los Estados Unidos del Sur. Con forma de árbol, Mavor proyecta sus reflexiones íntimas escritas en verso sobre la nostalgia de un árbol herido. Los escritos de Mavor (1999: 5) relacionan la evocación de la sexualidad de Sally Mann con los retratos de niñas de Lewis Carroll y de Julia Margaret Cameron.

Lo que comienza por un inocente reportaje de la vida familiar, se convierte en una interesante reflexión sobre la muerte y sus propios sentimientos a través de la naturaleza (el archivo de árboles o los procesos de descomposición) con el término *the flesh*⁵⁶, que se podría traducir como carnalidad, Mann incorpora la sensación táctil al medio fotográfico. Anne Wilkes Tucker habla de *Memoria Viva*⁵⁷ porque sus imágenes anticipan una reflexión sobre la fugacidad de la carne y de cada momento de nuestras vidas, imprimiéndole directamente un carácter atemporal. Su ojo se antepone al paso del tiempo, en las recientes fotografías sobre el cuerpo de su marido afectado por una enfermedad muscular degenerativa; la belleza de sus cuerpos se deteriora en estas imágenes sobrecogedoras, casi místicas y sumamente autobiográficas.

Reportaje sexual

“El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. (...) Todo está dispuesto para durar en estas fotografías tempranas” –Walter Benjamin (2005: 31).



Antoine D'Agata, *Sin título*, 2011.

Más allá del espectáculo que supone la fotografía sexual, habitualmente difundida con fines lucrativos en la industria pornográfica o como gancho publicitario, existe un enfoque serio y profundo sobre estas imágenes en el mundo del arte. Gran cantidad de artistas, como Larry Clark, Susan Meiselas, Nobuyosi Araki, Antoine D'Agata o Roberte Mappelthorpe reflexionan sobre su propia sexualidad o utilizan estas imágenes como reclamo o provocación, aportando nuevos enfoques y formas de representación de este tema tan íntimo, especialmente cuando hablamos de autobiografía. La narración del encuentro sexual implica contar algo íntimo, un secreto, exponerse, desnudarse, confesar a través de la cámara, un proceso bidireccional entre el exhibicionista y el *voyeur*.

Desde las posturas del *kamasutra* hasta el *post-porno* existe un amplio abanico de imágenes de la sexualidad⁵⁸ en función de los usos y la difusión del género del desnudo⁵⁹ que aparece a lo largo de toda la historia más o menos clandestinamente. Las connotaciones del desnudo han evolucionado a lo largo de la historia aunque generalmente implican una revelación de algo que habitualmente permanece oculto, un secreto que se debe a un acuerdo más o menos íntimo con el fotógrafo.

El libro *Sex and the british*⁶⁰ plantea la complejidad de la representación de la experiencia y la culpa en relación con el sexo en la generación de *Jóvenes artistas británicos*, a partir de la teoría de Jean Baudrillard que recalca que el sexo se ha vuelto un derecho del hombre y ha alcanzado la dignidad de imperativo categórico; como bien resume el conocido lema en el ámbito artístico: “Not sex please. We're British” que proviene de una *boulevard comedy* popular que duró varios años en la escena londinense. Más allá de la polémicas obras de los famosos hermanos Chapman o Sarah Lucas entre otros, la motivación de estos artistas está en reafirmar el derecho a expresar su realidad sin pudores ni limitaciones incluso hasta llegar a lo desagradable o morboso si fuera necesario. También los artistas Gilbert & George utilizan la fotografía, entre otros medios de reproducción, para trabajar con la repetición y los iconos que ponen de manifiesto su homosexualidad en conflicto con los parámetros sociales establecidos.

De forma más o menos visual, podríamos contabilizar la cantidad de fotografías de los años ochenta en la que la experimentación sexual está unida a la experimentación con las drogas. Desde 1968 hasta 1971, Larry Clark ⁶¹ fotografía a sus amigos quienes escenifican ante la cámara su día a día con las drogas y el sexo, en su tierra natal *Tulsa* que da nombre a este proyecto. Estas controvertidas fotografías servían como catalizador social. Vemos que el escandaloso mundo de las drogas que describe W. Burroughs en su *Yonki*, publicado en 1953 bajo el seudónimo de Bill Lee, cobra una dimensión más agresiva al ver el deterioro de los cuerpos, las jeringuillas y los abusos. A pesar su valor testimonial, la fotografía no se escapa de la premeditación, provocación y recreación de los hechos, a través de la palabra, de las poses y de la preparación de la escena. ¿Acaso esta interpretación de los hechos cambia el carácter documental de la fotografía o de la literatura?

Las fotografías de chicos desnudos suelen aparecer mezcladas con capturas de televisión – la imagen mediática del deseo sexual masculino– y numerosos documentos, como la ficha médica del ingreso de Clark en el *Roosevelt Hospital*, en el que cuenta el tipo de droga (*alcohol, anfetaminas, LSD...*), cantidad (*tanto como podía, mucho, no mucho, 50gr...*), asiduidad (*cada día, tres días a la semana, 300 días, una vez- cuando empezó a usarlo, a los 15 años, en los sesenta, en 1968...*), cuándo dejó de usarlo (*11/21/90, los ochenta,*

1971...) y modo de empleo (*intravenoso, oral...*). Este recuento de las drogas de su pasado justifica, explica y ordena los periodos de excesos del artista que se muestra a sí mismo como un objeto de investigación social y clínica. Esta última constituye el eje central del trabajo de algunos artistas que veremos en el capítulo *Historial Clínico* como Boris Mikhailov o Jo Spence. También las fotografías de Clark suponen una catarsis, una narrativa del trauma que crea, en un principio, mediante la instantaneidad y el impacto del reportaje más crudo y, progresivamente, va incorporando otras técnicas, como la repetición y combinación de imágenes hasta crear símbolos que funcionan como un lenguaje personal.

Además de cierto orgullo, riesgo y diversión, este diario de pruebas del exceso aparece salpicado por una serie de confesiones de culpabilidad, de incompreensión de su función en la sociedad, de pertinencia o desviación de su sexualidad. Incluso, en su reciente exposición *Kiss the past Hello* en el El Museo d'Art Moderne de París (8/10/2010-2/1/2011), las fotografías eróticas de Larry Clark se censuraron para menores de 18 ya que contienen imágenes explícitas de sexo y drogas que podrían dar lugar a acusaciones por la Alcaldía de París. El deleite en las secuencias pornográficas, en la mugre de los cuartos, en el recuento de drogas y las relaciones homosexuales aparece como sello de autoflagelación común en la fotografía y la literatura. Así lo explica en sus diarios el escritor americano John

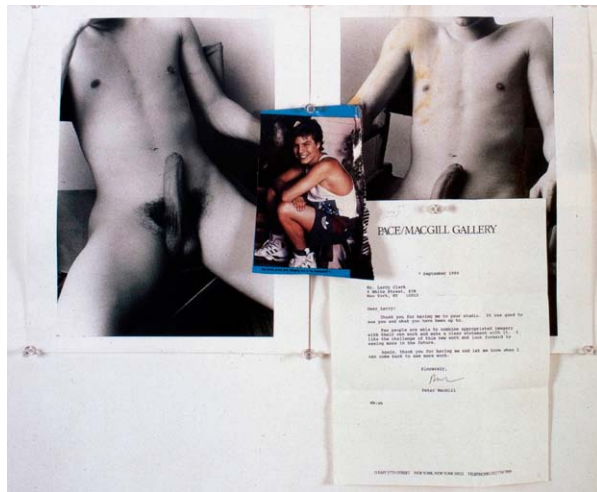


TULSA

i was born in tulsa oklahoma in january 1943. when i was 16 i started shooting vials. vials was a nasal inhaler you could buy at the drugstore for a dollar with a tremendous amount of amphetamine in it. we would work up a shot and shoot it. i shot with my friends every day through high school. when i was eighteen i left tulsa and went to art school and studied photography. in 1963 i went back to tulsa and shot vials and took pictures for a few months. then i went to new york city to become a magazine photographer but i was drafted so i did two years in the army. all my friends back in tulsa were into burglary and armed robbery and did time in the penitentiary. also my younger sister was shot. i went back two or three times and in 1968 i spent the summer with my friends and did pictures and took film and tape recordings. i didn't do many pictures because there was so much dope around. we had more than you could shoot. we lived in an apartment with some girls who were prostitutes and they had some tricks who were doctors so we had everything from liquid amphetamine to morphine. the girls were not on everybody and hustled in the door a few times. i was arrested for sex in one bust and the police took my camera and film and recorder and tape. i got the recorder and camera back a year later but they still have some film and tape. during that visit one of my friends got ten years and billy had to leave town and everything was breaking and the girls had to leave town too. i didn't think i'd ever go back there again. i went back to new york for a year but nothing was happening and i was doing hard done for a while so i went to north carolina and stayed with a girl who was a painter there. we went to new mexico in the summer and i got with another girl and lived there. my sister came through town from tulsa. i fucked on speed with her outlaw husband and told me tulsa was shaking with my two oldest friends back in action. i went down for a few days and billy overdosed on morphine and died. my other pal ripper was longhaired and gray after that done. i left but went back right away in january 1971 and did photographs. i'm back in new york now with the work over this nine years but together in a bookxxxx and i'm shuffling to write something to go with the pictures. i'm making the final prints now in my new york pal ralph gibson's and his lustrum press will publish it in the fall.

Larry Clark April 1971

Larry Clark, *Tulsa*, 1971.



Larry Clark, libro de *The perfect childhood*, 1993.



Larry Clark, *Kids*, 1995.

Cheever (2004: s/n): “interrogarse constantemente sobre los impulsos sexuales propios me parece autodestructivo”.

Larry Clark organiza sus libros como si fueran un diario de artista, incluyendo fotografías, recortes, anotaciones y citas de otros: “La derrota es un gran limpiador. Lo que cuenta es lo que haces a partir de ese momento. En el momento que se vive en la amargura y la ira, tus juicios son inexactos –Woody Hayes. Puede ser un éxito en cualquier cosa si usted tiene tres cosas: energía mental, el autocontrol (auto-disciplina), determinación-”⁶². Casi como un cuaderno de autoayuda, en busca de una vida feliz, se deshace de la vergüenza citando a Aristóteles: “La vergüenza es una imagen mental de desgracia en la que nos reducimos a partir de nuestra propia desgracia y no desde sus consecuencias”⁶³.

La confesión busca el perdón a la manera católica de la humillación y la vergüenza, de la confesión y el arrepentimiento degradante que no tiene por qué corresponder a su propia vida sino a su forma de plantearla en el libro, su manera de auto-infringirse dolor a través de este diario. Las citas son cada vez más delirantes: “el miedo es mi vida” fotografía uno de sus cuadernos de notas: “Por favor, perdóname por haber sido malo”⁶⁴. Su vida no es sólo suya sino que se engloba dentro del drama de un grupo social, como las desapariciones infantiles, la prostitución o la violencia contra los homosexuales que aparece en la prensa y que Clark almacena y or-

dena como si fueran sus propios recuerdos. Este archivo periodístico mezcla los detalles personales con la memoria colectiva: la fotografía de su modelo, la carta de agradecimiento del joven seguidor, un tablón de anuncios de homicidios, polaroids, sobres, su anuncio en una revista, notas escritas a mano, referencias mediáticas, capturas de la televisión, noticias de asesinatos, secuencias sexuales o una conversación sobre homosexualidad con su médico. La fotografía deja de ser una máquina de registro de la experiencia personal para convertirse en una herramienta de coleccionismo, organización y almacenamiento de información propia o ajena. La vivencia individual se ve afectada por un sentimiento colectivo que unifica su identidad fragmentada.

Un recurso muy utilizado en los diarios literarios son los inventarios, las notas y las listas, que veremos en profundidad en el siguiente capítulo, destinadas a la clasificación de información como justificante de la existencia del autor o de su forma de gestionar los hechos. De una forma similar, Larry Clark conecta unas fotografías con otras mediante diversos listados, como en su tabla de “Defectos de carácter sugeridos para el inventario moral: la deshonestidad, el egoísmo, el resentimiento, el egoísmo, el miedo, la ira, el odio, el falso orgullo, la búsqueda de uno mismo, la vanidad, la intolerancia, la envidia, el prejuicio, la pereza, la frustración, la impaciencia, la condena, la sensación de insufi-

ciencia, los celos, la arrogancia, el remordimiento, autocompasión, venganza, preocupación, ansiedad, falta de caridad, autosuficiencia”; en la imagen contigua sentencia: “hedonismo: mi dios es el placer”⁶⁵. Esta mezcla de pecados capitales y defectos que confiesa Clark constituye la base de culpabilidad necesaria sobre la que se erige su Dios *Placer* que sirve como justificación de sus perversiones y, al mismo tiempo, como guía iniciática para sus seguidores. En 1999, el Groninger Museum expone su serie de rostros de adolescentes fotografiados a la televisión, como un catálogo de las dudas y la inestabilidad emocional de este periodo vital con el que se identifica y proyecta, una época en la que la búsqueda de la identidad se muestra excesivamente como vemos en su película *Kids* (1995) escrita por Harmony Korine, cuando tenía 19 años. Al igual que esta película controvertida, la artista Tracey Emin realiza en 1997 una película autobiográfica titulada *CV Cunt Vernacular*, donde se muestra como una adolescente problemática y autodestructiva. Como veremos en profundidad en capítulos sucesivos, estos artistas emergentes empiezan a tejer una red de conexiones sociales y plásticas, una interactividad que surge mucho antes de internet en estos años de experimentación.

Con este mismo sello de autenticidad, los diarios de Cheever (2004: 170) relatan su vida anodina e infeliz por la culpabilidad de sus deseos homosexuales. El escritor se define a sí mismo a

través de detalles sexuales: “Por la mañana, llama A. para cancelar el viaje y la conferencia. Estoy junto a la cama, tengo el teléfono en la mano derecha, la polla tesa en la izquierda y éste soy yo”. Esta construcción del yo sexual o hedonista en la literatura también funciona como un archivo, a la manera de L. Clark, recopilando noticias y comentarios que demuestran que la vulgaridad que nos rodea se trata de un mal común, que serviría de justificación a la incongruencia de su doble vida –casado y homosexual-. Siempre que habla de su esposa Mary, habla de la incomunicación, de la convivencia desaforada y de sus conversaciones inútiles como si se tratara de una sátira teatral:

–¿Quieres descansar? –le pregunto con toda la gentileza de que soy capaz.

–No puedo –responde-. ¿No ves que tengo que arreglarme el pelo?

Parece cómico, pero es una comedia amarga que enormes cantidades y desdicha absorbe el espíritu humano sin perder la capacidad de salir a flote y rehacerse. (Cheever 2004: 172)

El sinsentido del esquema familiar anula las pasiones y el verdadero objetivo vital de Cheever. El espacio de intimidad se genera con el lector, con el diálogo mismo, el diario como interlocutor, confesionario donde buscar la piedad y el perdón de la esfera artística.

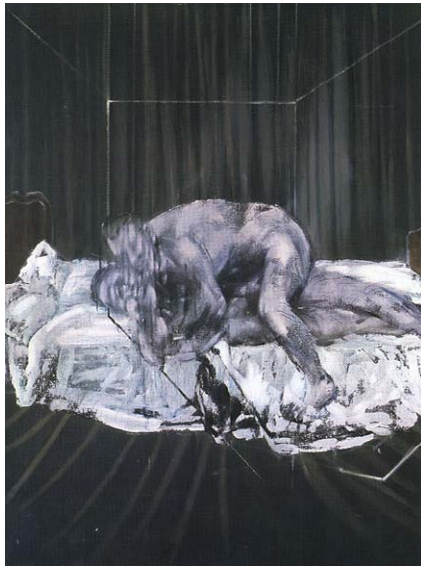
En el otro lado del mapa, las famosas fotografías del japonés Nobuyoshi Araki de chicas des-



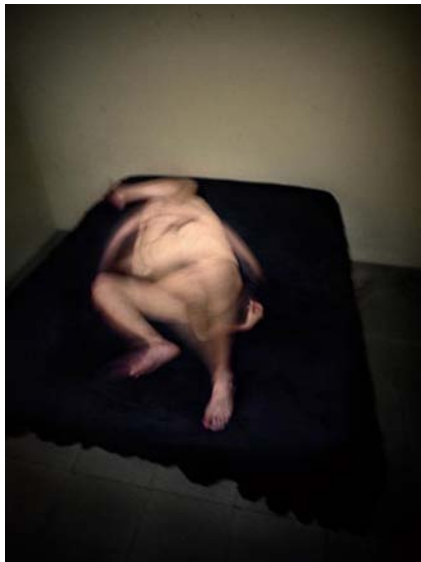
A la izquierda, fotografía tomada por Larry Clark para el proyecto *Cuerpos, memorias*, a la manera de Nobuyoshi Araki, 1994. A la derecha, Nobuyoshi Araki, *Esclavitud, Bondage*, 1997.



Nobuyoshi Araki, *Queer*, 1999; *Viaje sentimental*, 2000.



Francis Bacon, *Dos figuras*, 1953.



Antoine D'Agata, *Sin título*, 2011.

nudas y en posturas prácticamente pornográficas. La cámara funciona como una extensión de su cuerpo, un diálogo intenso entre la máquina y el cuerpo femenino que da lugar a unas imágenes transparentes, directas y muy luminosas. Su libro *Nobuyoshi Araki: self, life, death* (2005) recoge diversas historias desde un punto de vista personal, incluyendo actores que escenifican sus fantasías y dejando huellas de presencia en la escena, incluso pasando a la acción dentro del espacio fotográfico. Araki se plantea la fotografía como una búsqueda de la “perfección imperfecta”. Su autobiografía registra sus acciones vitales pero también sus recorridos mentales: la proyección vital que prevé para su vida más allá de la muerte, acorde con su filosofía de vida.

De alguna manera su trayectoria vital acaba, como la sexual, con una *pequeña* muerte, un momento de quietud antes de reanudar la marcha. “Mientras miro a través del visor. El sonido del disparador de mi cámara se para: en ese momento siento como si me acercara al vacío –lo real de la muerte” (Araki 2005: 645). Así aparece el relato del fallecimiento de su mujer a modo de diario, de nuevo mezclando la vida familiar con la profesional en lo que llama *Viaje sentimental* (2000), una secuencia variopinta de su mujer: desnuda, dormida, en el tren, en mariposa, junto a él en un karaoke, con el gato, el gato, en dibujo, el gato solo en casa, de la mano junto al cable del hospital, en el ataúd con flores, el gato en el mausoleo con gato y contraluz del

gato en su casa. Las instantáneas con su mujer se intercalan entre las escenas pornográficas, construyendo un diario de su vida en la que los encuentros sexuales resultan pequeñas performances cotidianas en la que un desnudo de mujer colgado por cuerdas aparece junto al fotógrafo durmiendo sólo tras la ausencia de su esposa. Es fácil seguir el rastro por los dígitos de la cámara que indican del año 90 al 99 de este auto-reportaje de la década de los noventa⁶⁶.

La sexualidad aparece como verdadera experiencia límite en las fotografías de Antoine D'Agata, cuyos viajes por el mundo le conducen de los bares a los prostíbulos, lugares donde el fotógrafo encuentra su forma de vida. Los cuerpos borrosos del fotógrafo francés recuerdan a los desnudos en tránsito que pinta Francis Bacon. Su agencia Magnum se encarga del revelado, la edición y la difusión de sus fotografías, permitiendo al artista encargarse de *vivir la fotografía*, sin más distracciones, ni siquiera hace el esfuerzo de apretar el disparador, que lleva hasta sus últimas consecuencias al incitar a las prostitutas a fotografiarle durante el acto sexual.

Al igual que las confesiones sexuales aparecen en numerosos géneros literarios además de las novelas eróticas –de Michel de Montaigne o del Marqués de Sade, entre otras-, la sexualidad también aparece como tema tangencial en la historia del arte. El desnudo en fotografía aparece como motivo erótico pero también político

o social generalmente a través de su cosificación (New York City, 1995). El fotógrafo, que es un como objeto de consumo en: *Nudes* (2003) de Thomas Ruff, *Silver Shoes* (1990) de Jeff Koons, *Public Cervix Announcement* (1990) de Annie Sprinkle o *Triumph of the Flesh* de Andrés Barrantes (2000). Un ejemplo español de la cosificación del cuerpo aparece en la serie *La partitura dentro* de Tanit Plana en la que la carne aparece como reflejo de la interioridad y la evocación de la sensualidad. La autobiografía sexual se cuestiona si la libertad de expresión está reñida en el delicado terreno entre la privacidad y la violación de la misma, entre el mirón y el exhibicionista.

De una u otra manera, el fotógrafo participa de estas escenas sexuales durante el trabajo configurando un yo explorador de otros mundos.

Este yo entrometido en la vida sexual de los demás (Nan Goldin) difiere completamente del yo reportero que vemos en las fotografías de los dajes pornográficos de Larry Sultan (*The valley* 2004), en los que apenas existe intimidad por observación del cuerpo y la sexualidad corponde con la mirada antropológica, como por mos en el análisis de ciertos grupos sociales que investiga Susan Meiselas (Bright 2005: 167) a pesar de la espontaneidad, basada en la complicitad entre el fotógrafo y el modelo, asistimos a un espectáculo controlado y diseñado desde la ficción. En 1973 comienza a fotografiar escenas pornográficas en blanco y negro hasta profundizar en la idea de *voyeur* en su serie *Pandora's Box*, *the School Room* (Ravenswood Academy,

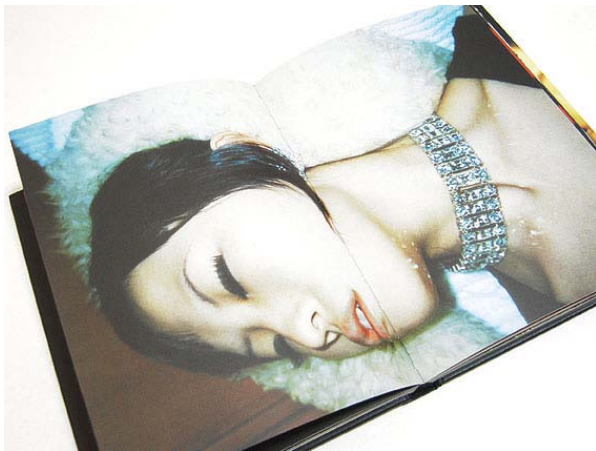
todo esto trata ampliamente la exposición *Exposé: voyeurismo, vigilancia y la cámara* (*Exposed: Voyeurism, Surveillance & The Camera*, 26/5 - 3/10/2010, Tate Modern, Londres).



Larry Sultan, *The Valley*, 2004.



Susan Meiselas, *Security TV IV*, serie *Pandora's Box*, 1995



Hiromix, *Hiromix*, 1998.



Tanit Plana, *La parte de dentro: Cada día que quedábamos me compraba unas bragas, creía que follaríamos ilusa*, 2009.

INTERACCIÓN FOTO-LITERARIA:

Diarios íntimos, banales y decadentes

“Tal como en una ocasión observó mi colega Carroll Williams: ‘La mayoría de las personas utiliza sus ojos únicamente para no chocar con las cosas’. Los buenos fotógrafos pueden ser un antídoto contra esa dolencia” –Edward T. Hall (1999: 176).

El reportaje fotográfico contemporáneo se puede considerar un tipo de escritura de yo porque es un lenguaje capaz de narrar la historia de vida y la personalidad del autor, marcado por un creciente interés por la autoría, lo cotidiano y lo doméstico en el arte contemporáneo. Lo autobiográfico se da en la fotografía gracias a su valor artístico, testimonial, referencial, narrativo, documental y autorreferencial, que resumo a continuación. Gracias estas seis características de la fotografía documental, establezco la interacción fototextual del registro de lo cotidiano, de la fugacidad de la vida y de las nuevas formas de vida como un tipo de familiaridad común a la fotografía y a la literatura.

En primer lugar, el valor artístico de la fotografía permite la utilización de este medio como forma de creación autobiográfica. Este capítulo comienza con la premisa de que la fotografía se asocia originalmente a la copia mimética de la realidad, otorgándole una objetividad que ha llevado años destruir y que ha retrasado su inserción en la esfera artística. En 1936, Walter Benjamin desplaza el valor como objeto único, que se le atribuía a la pintura, hacia un nuevo valor expositivo que beneficiaba a las obras reproducibles y que permite la consideración de la fotografía como una de las artes. La reproductibilidad técnica deja de ser un impedimento para la consideración artística de todo tipo de medios reproducibles como la fotografía. La aportación de la obra artística reproducible es su instantaneidad, más acorde a la era de la industrialización y al ritmo de la gran ciudad de los años treinta. La fotografía permite una visión del ser humano mucho más llana y fugaz, en el contexto de la gran ciudad, de los medios de producción de masas y de una esfera cultural mucho más democrática y plural. La selección de fotografías comienza en los años setenta con la intención de destacar esta función política que plantea Benjamin y que lleva a la fotografía a definirse como un arte contemporáneo.]

En segundo lugar, el valor testimonial de la fotografía la instauro como una herramienta de diálogo social. Especialmente desde la fotografía humanista, el reportaje se caracteriza por visibilizar los problemas de los individuos hasta llegar a representar los nuevos valores sociales. La fotografía se vincula a la verdad y al carácter objetivo y reivindicativo, por lo que tiende a confundirse con su referente. Esta capacidad mimética y la supuesta objetividad que le confiere el uso de un dispositivo



Maxwell Anderson, *Nos vemos pronto, See You Soon*, 1995. Texto de esta serie en la que cuenta su relación íntima con una mujer de Tokio, su viaje y separación por papeles. En palabras del autor:

"We met during late spring.

She was sitting alone, smoking a cigarette and gazing at the sky.

I was immediately compelled to photograph her.

We had a few chance meetings.

She enjoyed wandering by the Thames at night.

I started to join her.

She came to live with me in my small flat in Peckham.

We didn't go out much, sometimes we would just read together.

At the end of summer she had to leave London when her visa expired.

After I watched her walk through the departures gate at Heathrow,

I drove home.

The sky was beautiful.

I imagined what a beautiful last view she would have of England.

I realised how much I would miss her.

técnico, en lugar del pincel o la arcilla ha hecho de la fotografía el medio ideal para cuestionar las diferencias entre el lenguaje y su referente, que es una de las cuestiones fundamentales de la autobiografía.

En tercer lugar, los fotógrafos autobiográficos han utilizado diversidad de estrategias para narrar su historia, complementando las carencias de la imagen única, en principio más susceptible de manipulación, gracias a la incorporación de textos o la multiplicidad de imágenes que acompañan, complementan y aclaran el sentido de la obra. A pesar del carácter estático de la fotografía, numerosos fotógrafos han explorado su capacidad narrativa, desplazando del encuadre individual a diversos contextos foto-textuales como la fotonovela, la secuencia, la escenificación, el foto-ensayo o el fotomontaje. El movimiento de la imagen, que caracteriza la imagen fílmica también, también aparece en la fotografía gracias a las diversas estrategias de montaje. La línea divisoria entre los recursos narrativos de la fotografía y el cine se confunde cuando los creadores manipulan la temporalidad en busca de nuevas estrategias para generar una sensación de movimiento y de paso del tiempo acorde a la percepción del artista. El montaje fílmico y fotográfico experimenta con la secuencialización de la imagen fija, por ejemplo, en las películas casi pictóricas de Stan Brackhage o los vídeos de alta definición de Bill Viola, quienes ralentizan la imagen en movimiento para mos-

trar emociones o conceptos; o, en el caso de la fotografía, en las mencionadas secuencias de motricidad capturadas por Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey. Gracias al montaje, la fotografía se vuelve más narrativa permitiendo generar discursos autobiográficos.

En cuarto lugar, el valor documental de la fotografía. Desde los años treinta del siglo XX, la fotografía comienza a ganar el prestigio y la autonomía que fomenta los usos artísticos y autobiográficos por encima de sus intereses comerciales o informativos. Este acercamiento más humano y personal, incluso abordando temáticas sociales, tiene un hito referencial en los reportajes de Walker Evans. El punto de vista del autor, su opinión y sensibilidad marcan la estética y el contenido del reportaje, que se erige por encima de la mimesis, la belleza, la objetividad y lo espectacular asociado a la fotografía documental. Esta mirada crítica y reflexiva se incorpora a los medios de comunicación cada vez más democráticos, consensuados e influidos por las innovaciones artísticas.

La autobiografía se ha expandido desde la literatura y la historia a diversos planos de creación. En el caso de la fotografía autobiográfica, ha aprovechado sus orígenes documentales, dado su prestigio, su seriedad y su fiabilidad informativa, su concienciación social y su realismo. A raíz de los reportajes de Walker Evans, la fotografía se niega a ser insertada en cualquier tipo de discurso, la mirada individual y la ex-

perencia del autor se alzan por encima de los medios. El dominio del discurso por parte de la fotografía ya desde los años treinta potencia su uso como lenguaje autobiográfico. En palabras de John Szarkowski: “La fotografía es un sistema de edición visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de nuestra visión al tiempo que se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito” (Sontag 2005: 266). De esta forma, la fotografía es en sí mismo un lenguaje narrativo, que abre diversos discursos posibles.

En quinto lugar, la autobiografía se fundamenta gracias al valor autorreferencial de la fotografía, por el que una fotografía difiere, como cualquier otro lenguaje, de su referente, tal y como plantea “la falacia referencial” de Umberto Eco (1976). Por tanto, la autobiografía se define como un relato o representación de la vida del autor que no es la vida misma, sino su enunciación o representación. La interacción fototextual permite un mayor control y una autonomía respecto de los medios, fundamental para el giro a la fotografía personal que se produce a partir de la mencionada exposición de Steichen en 1955. A esto hay que añadir la espontaneidad propia del medio fotográfico que apenas requiere formación. La magia y la mecánica de la fotografía han proporcionado una de las herra-

mientas más importantes para la autobiografía: la facilidad de acceso sin apenas formación. Ha popularizado este medio y lo ha vinculado con el registro de lo cotidiano, que es precisamente el sustento de la autobiografía. Así no era necesario encerrarse en el estudio para contar la vida propia, su portabilidad trajo consigo la posibilidad de contar la vida sin dejar de vivirla. La cámara empezó a popularizarse hasta convertirse en una extensión biográfica de la mirada y, por tanto, vinculando la definición misma de fotografía con la autobiografía.

Como veíamos en las fotografías repetidas de L. Clark, en las secuencias fotográficas fechadas de Y. Araki, en las heridas de los árboles y los hijos de S. Mann o en el *voyeurismo* de N. Goldin, el reportaje personal de los setenta y ochenta documenta la trayectoria vital autores. Por tanto, existe un tipo de autobiografía fotográfica donde prima el particular estilo del creador, el valor testimonial y la capacidad documental, al igual que sucede en el diario íntimo.

En sexto lugar, existe una interacción entre la fotografía y la literatura en los diarios, íntimos y decadentes que configurando un yo social que llevan la máquina fotográfica o de escribir como una forma de provocación. Estos autobiógrafos muestran de forma natural su convivencia con las drogas o el sexo configuran un nuevo álbum familiar. El relato de la intimidad que lleva a la generación Beat a la fama se rige por los mismos patrones que las generaciones de nuevos fotó-

grafos. Esto es la confesión de las vergüenzas los secretos compartidos, la narración de una historia y los valores emergentes de una generación en pleno cambio social. Así lo explica Ken Botto a partir de la muerte de Allen Ginsberg:

“Cuando era un estudiante de arte a mediados de los años cincuenta en el CCAC en Oakland, salía por City Light Books, bares y clubs, para escuchar a los escritores leyendo sus trabajos. Todo el mundo conocía a Allen Ginsberg y *Howl*. La generación Beat lo cambió todo. No conocía a Ginsberg personalmente aunque nos habíamos visto en varias ocasiones. (...) su voz pública tuvo una generosa fuerza espiritual – una voz que corta a través de las grandes mentiras de los tiempos”⁶⁷.

En los años cincuenta, la Generación Beat marca un estilo literario unido al mundo juvenil, las relaciones sociales, la amistad, las drogas y las fiestas destacando muy especialmente la intensidad del momento por encima de otros valores más románticos, idealistas, humanistas o solidarios de otro tipo de movimientos. El documental pasa de la denuncia sobre los derechos humanos a la recuperación de la identidad americana, un resurgimiento cultural que unifica arte y vida, elevando nuevos tipos de relaciones por encima de la institución familiar.

En sus vídeos y fotografías, Robert Frank colabora y retrata a su amigo Allen Ginsberg, enlace entre el movimiento beat de los años cincuenta y los hippies de los años sesenta. En su poema *Aullido* (*Howl*, 1956), A. Ginsberg co-

mienza con una frase que ha pasado a la historia como lema de la forma de vida de estos creadores: “He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura”. Estas mentes unidas bajo un mismo movimiento dan cuenta de la intrínseca relación entre arte, literatura y música, fundamentalmente debida a la amistad de Ginsberg con Jack Kerouac, Neal Cassady, William S. Burroughs, Patti Smith, Gregory Corso, Herbert Huncke y Bob Dylan.

Paradójicamente, las instantáneas de R. Frank se hacen atemporales, dando lugar a una temporalidad lineal, en duración y recorrido, tal y como recoge el término *road-story*. No es casual que Jack Kerouac escriba la introducción del libro *Los americanos*. El novelista y poeta Jean-Louis Kerouac escribe *On the Road* (*En el camino*, 1957) sobre su excursión con los colegas para cruzar América que será considerado el manifiesto del movimiento Beat. Así comienza un nuevo interés por lo rebelde, lo decadente y lo salvaje prima por encima de lo bello o lo moral. La innovación caracteriza la escritura Beat tanto en el uso de las drogas como en la experimentación con la tecnología, como hacía Ginsberg en sus poemas recitados y grabados en casete. La imbricación entre la literatura y la fotografía de carretera aparecen como un recurso común en la autobiografía del siglo XX.

En el panorama español, hay que esperar a los años posteriores a la represión franquista para que lleguen ejemplos de esta controversia



Robert Frank, his Bleeker Street house studio near Bowery, formal portrait for my Collected Poems 1967-1980, dark inkjet print, old Polaroid 195 Ginsberg negative. -- Peter Orlovsky present wonderful in book style floor with my Olympus XA, this is what he saw, New York January 1984 ~ Allen Ginsberg



Spending on myself in hotel mirror, second night in Soviet Union pyjamas on after drinking tea, ready to sleep after long air trip New York - Stockholm - Moscow - Vilnius - Warsaw with Allen & La Brea Miller in American Institute writer's delegation to Soviet Union's Union 1984/85 Allen Ginsberg

Allen Ginsberg, arriba: Robert Frank fotografiándome en su estudio (...); abajo, Espiándome a mi mismo en habitaciones de hotel (...). Ginsberg, A. (1990), *Allen Ginsberg photographs*, Altadena, California: Twelvetreets Press.

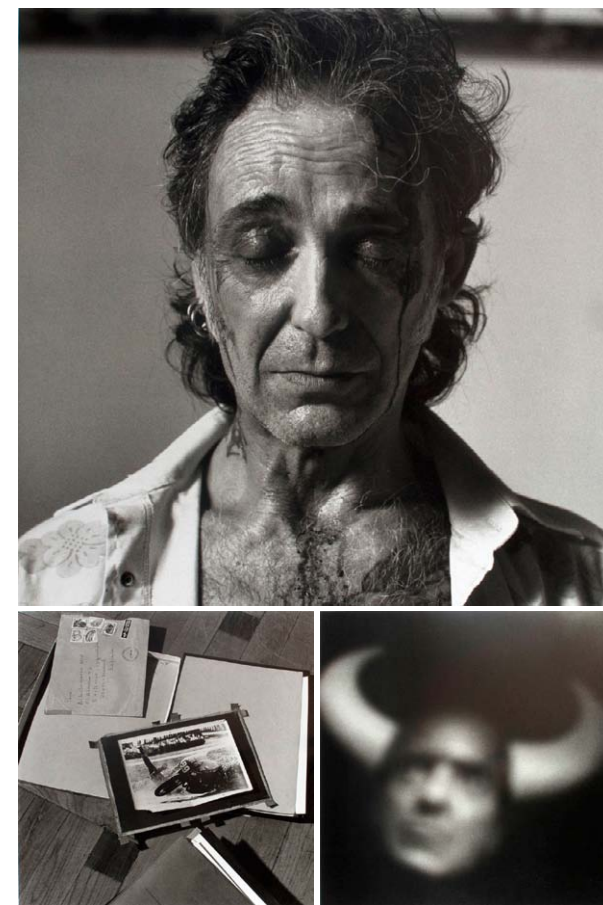
durante la “Movida madrileña”, un movimiento contracultural, en el que participan fotógrafos famosos como Ouka Leele, Pablo Pérez Mínguez (PPM), Miguel Trillo o Gorka de Duo, entre otros. Este último establece el vínculo entre la movida y sus referencias más directas: el *underground* y la contra-cultura de los años setenta, como vemos en sus fotografías con Andy Warhol. Entre otros muchos artistas, especialmente músicos y cineastas del destape, destacan los escritores sus escritores Gregorio Morales, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, Javier Barquín, José Tono, Luis Mateo Díez, José Antonio Gabriel y Galán, José Luis Moreno-Ruiz o Ramón Mayrata, entre otros. En estos años la red que hoy vemos en internet, se tejía en las calles de Lavapiés, fundamentalmente.

A pesar de la importancia de los fotógrafos de la Movida, su obra se centra fundamentalmente en el retrato, sin llegar a construir un relato personal en aquel entonces. Parece que la autobiografía española tiene que esperar a construirse a partir de estos fragmentos, como vemos en fotografías más representativas y de gran interés autobiográfico de Alberto García-Alix. La retrospectiva *De donde no se vuelve* (5/9/2008-23/2/2009), que realizó recientemente el Museo Reina Sofía de Madrid, muestra este espacio expositivo como si fuera un cementerio, ya que la gran familia callejera del fotógrafo apenas sobrevive al mundo de las drogas. Su vídeo *De donde no se vuelve* participa del tono literario en su

voz en off, del recurso de los listados sobre las drogas ingeridas (como veíamos en Larry Clark) y la esfera cultural en los retratos de su pandilla entre 1976 y 2008. Esta imagen autobiográfica, degradada por las drogas y la mala vida, es literalmente una imagen de muerte, de un espacio cultural al que no se puede volver.

Alberto García-Alix recurre al vídeo para rememorar las imágenes de su vida, de forma similar a los mencionados diaporamas de Nan Goldin o Adriana Lestido. La música y el texto confieren el carácter retrospectivo a las secuencias de instantáneas más personales y significativas para el autor. En sus *Tres vídeos tristes*⁶⁸, García-Alix expresa sus sentimientos más intensos fusionando fotografía, fragmentos audiovisuales y la voz en off. En el 2003, *Mi alma de cazador en juego*, comienza a desarrollar la idea del extrañamiento durante su estancia en París, hasta llevarla a su clímax, un año más tarde, en el vídeo *Extranjero de mi mismo*, una narración lírica combinada con fotografías. En 2006, su autorretrato fílmico *Tres moscas negras* se basa en la interdependencia entre texto e imagen, necesaria para expresar su silencio interior y el combate consigo mismo a través de “su voz quebrada y de la música de Daniel Melingo” (*Íbidem*).

El interés de la autobiografía por las vidas de hombre ilustres o poderosos, tanto en los grandes relatos literarios como en los retratos fotográficos herederos de la pintura de historia, se



Alberto García-Alix, arriba, *Experiencia en Caracas*, 2007; izquierda, *Lo que quedó de un mundo*, 2003; derecha, *Auto-retrato: su amor se cosió a penas*, 2003.

desplaza a historias más insignificantes, familiares y al interés por las minorías. En cualquier caso, la fotografía autobiográfica a partir de los setenta demuestra que no hace falta haber vivido para relatar la memoria, sino que sólo es necesario sentirse vivo y arrasar con los prejuicios y las formas de vida y las tendencias artísticas y literarias precedentes para pasar a la historia como un gran autor. Aunque las fronteras literarias no están tan definidas en la modernidad, me atrevería a diferenciar estos documentos vitales como un diario, no tanto por la técnica, sino por los temas de interés: lo cotidiano, la decadencia, la aventura, el presente y el autoconocimiento al que se enfrentan estos jóvenes escritores y literatos, por encima de lo consagrado, lo permanente y lo establecido que suponía el género autobiográfico.

A diferencia de las biografías de los grandes genios consagrados, existe una tendencia fotoliteraria común a los jóvenes creadores de los setenta interesados en mostrar el lado salvaje, apasionante y aventurero de sus cortas vidas. En este interés por la inmediatez, la moda y la diversión, la fotografía se convierte en una herramienta fundamental dada su accesibilidad y su instantaneidad. Asimismo, la confesión que, según María Zambrano, es en sí misma un género literario, toma un gran protagonismo en esta década. A pesar de sus diferencias, las confesiones fotográficas, fílmicas y literarias se centran en la soledad intrínseca del ser humano, en su

monólogo interior. Existen grandes diferencias referenciales, ya que la fotografía de estos años está muy vinculada al reportaje y, por tanto, a la figuración, más que a la abstracción que acontece en la confesión. Sin embargo, estos lenguajes disponen de las personas que les rodean como una parodia, exagerando sus penas o virtudes en función de una imagen de sí mismos que quieren publicar. En este sentido, la autobiografía ya no trata de la superioridad del autor por encima de los demás, sino todo lo contrario, plantean un espacio de intimidad en el que la identificación y la cercanía se consigue mostrando las miserias, la espontaneidad y la fugacidad de la vida.



Alberto García-Alix, Fragmento del *Autorretrato con Isa*, 1998. Subrayo el siguiente texto del catálogo de su exposición *De donde no se vuelve* (2009) por su relación con el eco tanto en el texto como en la repetición de imágenes, que reutiliza como vocabulario para sus narraciones fotoliterarias:

"Soy Fotógrafo.

La fotografía es el espacio donde imaginarme.

En la fotografía, destino y presente sueñan en el latir de un fragmento de tiempo, un permanente pasado.

Un permanente pasado...

No hay retorno posible.

Con las fotografías un mar de recuerdos se despierta. Se agita. Se encrespa...

Fotos y más fotos que dejan tras de sí un eco. El eco de mis pasos.

La fotografía es un certificado de presencia... De ausencia.

La fotografía es inconografía de muerte. Está en su naturaleza. En ella ya no somos. Somos como éramos...

Ciertamente en la fotografía hay un elemento fatalista.

En cien años todos calvos. Quiero decir que una colección de retratados de futuros cadáveres.

La fotografía es un poderoso médium.

Nos lleva al otro lado de la vida. Y allí, atrapados en su mundo de luces y sombras, siendo sólo presencia, también vivimos. Inmutables. Sin penas. Rendimos nuestros pecados. Por fin domesticados... Congelados.

Al otro lado de la vida... De donde no se vuelve".

Notas

- 1 The Wisdom of Mao Tse Tun citado como “A footprint is made by a shoe but it is not the shoe itself”, en el cuaderno Notebook (No.1) en el que Diane Arbus recoge citas de diversos autores. Arbus D. (2003). *Revelations*. New York : Random House. p. 86.
- 2 Baudelaire, C. (1961). *De Cohetes*, entrada XVI, Nydia Namarque (Trad.), 1ª edición. Madrid, México: Aguilar.
- 3 Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: Benjamin, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- 4 Eco, U. (1995). *Tratado general de semiótica*. Barcelona: Lumen. (Primera impresión: 1976. Milán: Valentino Bompiani & Co). pp. 99 y 111.
- 5 González Requena, J. (1988). Lenguaje audiovisual. En Mota, I. H. (Comp.). *Diccionario de la Comunicación*, Tomo I, Madrid: Paraninfo. pp. 825-826.
- 6 El título original de esta primera biografía con fotografías pegadas se titula *The pencil of Nature*. Más información sobre el libro en: <http://www.thepencilofnature.com/> (visitado 2011, Noviembre 27).
- 7 “When I saw how beautiful were the images which were thus produced by the action of light, I regretted the more that they were designed to have such a brief existence, and I resolved to attempt to find out, if possible, some method of preventing this, or retarding it as much as possible” – dijo Talbot el 31 de Enero de 1939 en la Royal Society de Londres en la conferencia titulada “Some Account of the Art of Photogenic Drawing...” que comenzaba así “In the spring of 1834 I began to put in practice a method which I had devised some time previously”. Reimpresión en Newhall, B. (1980). *Photography, essays & images: Illustrated readings in the history of photography* (pp. 23-31). New York: Museum of Modern Art. (Brunet 2009: 29).
- 8 Amelunxen, H., Talbot, W. H. F., & Nationalgalerie (1989). *Die aufgehobene Zeit: Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. [Zur Ausstellung “Die aufgehobene Zeit”... Nationalgalerie, Berlin, 10.2. - 2.4.1989... Museum voor Fotografie, Antwerpen, 17.2. - 1.4.1990]*. Berlin: Nishen. p. 25. Ver también Brunet, F. (2000). *La naissance de l’idée de photographie*. París: PUF. pp. 117-56.
- 9 Entrevista a Henri Cartier-Bresson por Pierre Assoulène, en París, para el diario La Nación, Argentina. Fue publicada en el suplemento Cultura del diario (9/8/1998).
- 10 Stuttgart. (1929). Film und foto: Stuttgart, 1929: internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds: Fotoausstellung vom 18.Mai bis 7.Juli. Stuttgart: Deutschen Werkbunds, p.42.
- 11 Mraz, J., De la “Muerte de un soldado republicano” de Robert Capa al escándalo político en el México contemporáneo. Reflexiones sobre el digitalismo y la credibilidad. En: http://zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=982%3Afrom-robert-capas-dying-republican-soldier-to-political-scandal-in-contemporary-mexico&catid=5%3Aarticles&lang=es (visitado 2011, Noviembre 29).
- 12 “Las comunidades de reasentamiento de la FSA aparecen en la literatura como los esfuerzos para mejorar la condición miserable de los aparceros del sur y los inquilinos”. [“The FSA resettlement communities appear in the literature as efforts to ameliorate the wretched condition of southern sharecroppers and tenants.”], explica Maurice Berger en el capítulo titulado “FSA: The Illiterate Eye”. En Berger, M. (1992). En: *How art becomes history: Essays on art, society, and culture in post-New Deal America*. New York, N.Y: Icon Editions.
- 13 Piper, A. (1975). *Parlando a me stessa: L’autobiografia progressiva di un oggetto d’arte = Talking to myself: the ongoing autobiography of an art object*. Bari: A cura di M. Bonomo.
- 14 “Lincoln Kirstein hinted at this in the essay included in *American Photographs*: Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here and there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and rep-

representing a consistent attitude looked at in sequence they are overwhelming in their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication. Evans develops what we might call a conceptual palimpsest in which the memory and implications of each new photograph are mentally super imposed on the preceding one, while allowing for the kinds of forward and backward movement denied to cinema's flow" Evans, W., & Kirstein, L. (1988). *American photographs*. (pp.192-3) New York, N.Y: Museum of Modern Art. (Campany 2008: 3).

- 15 "From the great movies I learned to look and to see" (Campany 2008: 25).
- 16 "Up to that point reportage had developed either towards the crystalline freezing of movement typified of Henri Cartier-Bresson or the meticulous formality of Evans" Wall, J. (1995). Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art. En Goldstein, A., Rorimer, A., & Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.). *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. (pp. 246-67). Los Angeles: Museum of Contemporary Art. (Campany 2008: 74).
- 17 Szarkowski, J. (1989). *On Photography*, Nueva York: MoMa, p. 151.
- 18 La primera acepción de snapshot que contempla el New Oxford American Dictionary, una fotografía rápida e informal, normalmente con una cámara pequeña de mano. En la segunda, volvemos una vez más a las referencias criminalísticas del

medio: el disparo rápido de un cazador (snapshot) que relaciona el disparo de la fotografía con una cacería. Por último, cuenta con una acepción informática que la relaciona con el sistema de almacenaje, una copia de seguridad que desplaza la captura fotográfica a una función de seguridad de la memoria.

- 19 "The snapshot... is also more or less synonymous with the hand camera... When I asked 'When is a photograph a snapshot and when is it not a snapshot', you might say it is a snapshot when it becomes necessary to stop movement", Strand, P. (1974). Entr. En Chalfen, R. (2010). *Snapshot Versions of Life* (pp. 47-49), Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- 20 "Snapshots can be made with any camera -old cameras, new cameras, box cameras, Instamatics, and Nikons. But what makes them occur is a specific state of mind" Model, L. (1974). *The Snapshot*. (Chalfen 2010: 6).
- 21 "Hasta que estudié con Lisette, yo soñaba con fotografiar en lugar de hacerlo. Lisette me aconsejó disfrutar cuando fotografiaba, así que comencé a hacerlo, y después aprendí a disfrutar del propio trabajo de fotografiar. También me advirtió que me sentiría culpable por ser mujer..., culpable porque nunca creí que podría llegar a comprender la mecánica de la cámara. Siempre había creído que los pintores sentían la imagen mucho más que un fotógrafo, porque trazaban cada línea sobre un lienzo, y eso me molestaba.

Lisette me habló de cuán antigua era la cámara fotográfica y de que la luz imprime una imagen en la capa de plata de la película, al igual que lo hace la memoria" -Diane Arbus (Sontag 2005: 265).

- 22 Entrevista grabada a Doon Arbus: <http://www.youtube.com/watch?v=wKXwCctBLQU&feature=related> (visitado 2012, 5 de Abril). Más información en la Exposición New documents, 1967, MOMA, Nueva York.
- 23 Levitt, H. (2010) (Cat. Exp.). *Helen Levitt: Lírica Urbana 1936-1993*, Fundación ICO, Madrid. Exposición celebrada para el Festival PHE'2010, del 10/06/2010-29/08/2010 en el Museo Colecciones ICO.
- 24 Frank, R. (1978). Exit, 16, *Escribiendo Imágenes*, Noviembre 2004 / Enero 2005. s/n.
- 25 Javier Antich, J. (2006). El ojo-Frank, la mirada-ensayo. En Tranche, R. R. *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine. p.119.
- 26 "I am filming the outside in order to look at the inside", dice Robert Frank en su película Keep Busy (1975).
- 27 "A picture is what it is. It wouldn't make any sense to explain them. Kind of diminishes them" Eggleston, W. En: O'Hagan, S. (2004). Out of the ordinary, *The Observer*, 2004, Julio 25. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/25/pho>

- tography1 (visitado 2011, Octubre 4) Podemos ver el ensayo completo que J. Szarcowski escribió para su primer libro *William Eggleston's Guide* (The Museum of Modern Art, New York, 1976, 2003) en la página web del artista <http://www.egglestontrust.com/> (visitado 2011, Octubre 4).
- 28 "Since 1980 American photographers have turned with enthusiasm to the terra incognita of the domestic scene" Galassi, P. (1991). *Pleasures and Terrors of domestic Comfort* (Cat. exp.). Nueva York: Museum of Modern Art. p.11.
- 29 Vozmediano, E. (2007). "Laurie Simmons, auto-homenaje filmico". *El Cultural*, 1/11/2007, p. 34.
- 30 Linda Yablonski, *Artforum*, 01/2006. Más información sobre su exposición en la Galería y espacio distrito cu4tro en Madrid (17/10-23/11/2007): <http://www.distrito4.com/Exposicion.asp?Id=62> (visitado 2011, Diciembre 6).
- 31 "Much of their work was autobiographical, and often these artist used their own bodies in their art pieces in an attempt to express their own experience and to speak to a female audience" (Blessing 2008: 27).
- 32 La serie fotográfica completa aparece en el blog <http://imagesfound.blogspot.com/2009/04/mac-adams.html> (visitado 2011, noviembre 15).
- 33 I find that there are still ecstasies and loves in me, and that these feelings are rooted in my adolescence" Deutsch, H. (1973) *Confrontation with Myself: An Epilogue*, Nueva York: Norton, p.216, citado en: Kristeva, J. (1995). *The secrets of an analyst: On Helene Deutsch's Autobiography*. New Maladies of the soul. Nueva York: Columbia University Press, p.199.
- 34 "Since my early teens, I'd lived by an Oscar Wilde saying, that you are who you pretend to be" (Kaplan 2005: 100).
- 35 <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/005514.html#005514> (visitado 2011, Diciembre 6).
- 36 Goldin, N. (1996). *Nan Goldin: I'll be your mirror* (Cat. Exp.), Whitney Museum of American Art, 3/10/1996 – 5/1/1997.
- 37 Se pueden ver sus proyectos en la página web oficial de la artista: www.valleriephillips.com (visitado 2012, Octubre 29).
- 38 "I think that mysterious things happen in familiar places.... I like ambiguity in a photograph... When we do not know why a photographer has taken a picture, and when we do not know why we are looking at it, all of a sudden, we discover something that we start seeing". En: <http://blog.deliciouslycreative.com/saul-leiter-quiet-man-of-photography> (visitado 2012, 26 de Julio).
- 39 El título de la exposición, que tuvo lugar en el edificio Port Authority de Londres con los responsables Damien Hirst y, proviene de una fotografía *Bullet Hole* de Matt Collishaw que muestra el disparo de bala en una cabeza humana, tomada de un libro de texto de patología.
- 40 "I don't think they are local, but rather locally inspired (as Munch was in Norway) – and their proximity to that inspiration makes their work very real." Fuch, R. (2010). Tracey Emin. A particular honesty. En: Emin, T. (1963). *When I think about sex: Tracey Emin*, Junio, p.8.
- 41 *Shoot the Family* es una exposición itinerante organizada y distribuida por Independent Curators International (iCI), New York y comisariada por Ralph Rugoff, director de Hayward Gallery, Londres. Fechas: 18/5/2007-5/8/2007. Más información en: <http://www.camstl.org/exhibitions/main-gallery/shoot-the-family/> (visitado 2011, Diciembre 4).
- 42 "Ray's a laugh... but I don't want to be like him". Billingham, R. (1996). *Ray's a Laugh*. Zurich, New York: Scalo.
- 43 En 1998, el vídeo *Fishtank*, comisionado por *Artangel*, de 45 minutos de duración muestra a la familia de Billingham http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=C9ck4fz7eBQ (visitado 2011, Diciembre 7). En una escena, el hermano de Billingham utiliza una fotografía para matar insectos en su casa a ritmo de la música tecno.
- 44 Más información en el artículo de Corrie Perkin "Disparando la familia y otros animales" en: Perkin, C., *Shooting the family and other*

- animals*, <http://www.theaustralian.com.au/news/arts/shooting-his-family-other-animals/story-e6frg8n6-111115128085> (visitado 2011, Diciembre 8).
- 45 “Zoos, realistic animal toys and the widespread commercial diffusion of animal imagery all began as animals started to be withdrawn from daily life” Berger, J. (1977). *Why we Look at Animals?*. En Berger, J. (1980). *About looking* (pp. 3- 28). New York: Pantheon Books.
- 46 Exposición en la Galería Anthony Renynolds de Londres (9/4/2010-22/5/2010).
- 47 En esta web <http://www.americansuburbx.com/2010/07/richard-billingham-rays-laugh.html> (visitada 2012, Febrero 29) podemos encontrar la descripción del proyecto Ray’s a laugh (2000), a la que pertenece esta foto. Las descripciones familiares se repiten en la conferencia de R. Billingham tuvo lugar en el marco de las XIII Jornadas de Estudio de la Imagen celebradas entre el 20 y el 22 de abril de 2006, En primera persona: la autobiografía / XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid; [textos, Linda Anderson... et al. ; traducciones, Ángel García Loureiro... et al.], Madrid: Consejería de Cultura y Turismo, 2008. La polémica se desata cuando la opinión pública juzga al artista por comercializar imágenes que deberían (o no) permanecer ocultas. Esta cuestión moral sobre la difusión de un material vergonzoso se acentúa cuando hablamos de un yo colectivo, como el proyecto sobre los indigentes de Mikhailov en el capítulo sobre fototerapia.
- 48 La exposición *Amores difíciles*, con fotografías tomadas entre 1979 y 2007, tuvo lugar del 9/6/2010 al 21/8/2010 durante PHE’01 en la Casa de América, Madrid. Se pueden ver en la página web de Adriana Lestido: <http://www.adrianalestido.com.ar> (visitado 2011, Diciembre 8).
- 49 Op. Cit. La cita de Alejandra Pizarnik podía verse en una de las paredes de la mencionada exposición de Adriana Lestido.
- 50 Los paisajes se mostraron en por primera vez en *Still Time*, y expuestos posteriormente en dos exposiciones en la Edwynn Houk Gallery en Nueva York: Sally Mann, *Mother Land: Recent Landscapes of Georgia and Virginia* (1997) y luego en *Deep South: Landscapes of Louisiana and Mississippi* (1999).
- 51 *The Family and the Land: Sally Mann*, 18/06/2010-19/09/2010, The Photographer’s Gallery, Londres.
- 52 “The way the show works, it’s sort of narrative and you go through this whole discussion of death, decay (...) the santification of the land by the presence of death” –explica Sally Mann en el vídeo: What remains: the life and work of Sally Mann, Steven Cantor (Dir.), EEUU: Zeitgeist films, 2006, 80”. El director Steven Cantor junto con Peter Stever dirigieron previamente un cortometraje sobre el proceso creativo de la fotógrafa *Blood Ties: The Life and Work of Sally Mann* (1994).
- 53 “What remains is love. Because I love my family I do the pictures that I do. (...) I was thinking that all the writers that their work is about memory and loss and my work is about time and love, short of the same thing.” –Sally Mann en el vídeo de Cantor (2006).
- 54 “Proust once wrote that what he prayed for his work was the angel of certainly. But I am sort of praying for the angel of uncertainly to visit my plate”, dice Sally Mann en el video de *Cantor* (2006).
- 55 Mavor, C. (2010). *Phantoms of the Past, Dear Companions of Childhood, Vanished Friends: The Trees of Sally Mann*, 13/07/2010, Photographer’s Gallery, Londres.
- 56 “She grounds her images in the here and now of the visible world and human flesh. And then by her expressive use of traditional techniques and processes, she invites viewers to imagine the invisible forces working beneath the surface. Here is a physical photography that draws attention to itself as an object and to its own process and materials and artifice. At the same time, it leaves us with the sense that by its exquisite union of the familiar and the strange we recover a means of contemplating deeper truths” –Ravernal, J. B., (2010). *Sally Mann: The flesh and the spirit*. p.8.
- 57 Tucker, A.W., *Living Memory*, *Íbidem*, p. 171-177.
- 58 Tuve la oportunidad de ver una exposición sobre la relación entre arte y sexo en Londres, *Seduced*:

Art and Sex from Antiquity to Now, 12/10/2001-27/01/2008 en Barbican Art Gallery. Comisariada por Marina Wallace, Martin Kempt y Joanne Bernstein, esta exposición ofrece explora la representación del sexo en el arte a través de los siglos. Con más de 300 obras que abarcan 2.000 años, reúne esculturas romanas, manuscritos indios, grabados japoneses, acuarelas chinas, renacentista y barroco y pinturas de la fotografía del siglo 19 con arte moderno y contemporáneo. Seduced muestra el trabajo de unos setenta artistas de renombre como Nobuyoshi Araki, Francis Bacon, Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Pablo Picasso, Rembrandt Van Rijn y Andy Warhol, entre otros.

59 Un género como el desnudo, por ejemplo, que en la pintura clásica no ha existido como tal, aunque sí de una forma encubierta (como en la pintura mitológica) puede considerarse ocasionalmente retrato tratado en forma de bodegón, o como bodegón tratado como retrato en otros casos". Perea, J., "Los géneros fotográficos", Universo fotográfico, nº2, 2000. en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/pdf/num2.pdf> (visitado 2011, Diciembre 11).

60 "Sex has become the most recent of the rights of man and has acceded to the dignity of a categorical imperative". Exposición *Sex and the British*, Paris; Salzburg: Galerie Thaddaeus Ropac, 2000, p.1. Comisarios Norman Rosenthal, Max Wigram y Galerie Thaddaeus Ropac.

61 "I started acting out my photographs. Before long. I was shooting and stabbing people". Clark, L. (1993). *Die perfekte Kindheit*. Zürich: Scalo.

62 "Defeat is a great cleanser. Its what you do from there that counts. Anytime you live in bitterness and anger your judgments are inaccurate – Woody Hayes-. You can be a success at anything if you have three things: mental energy, self-control (self-discipline), and determination. –Ray Arcel-." (Arcel 1993: s/n).

63 Cita original de Aristóteles: "SHAME is a mental picture of disgrace in which we shrink from the disgrace itself and not from its consequences" (*Íbidem*).

64 "Anger is my life" "Please forgive me for being bad" (*Íbidem*).

65 Fotografía de Larry Clark a este listado: "Suggested defects of character for the moral inventory: dishonesty, selfishness, resentments, egotism, fear, anger, hatred, false pride, self seeking, conceit, intolerance, envy, bigotry, laziness, frustration, impatience, condemnation, sense of inadequacy, jealousy, arrogance, remorse, self pity, revenge, worry, anxiety, uncharitableness, self reliance." Y en la fotografía contigua: "Hedonism: my god is pleasure" (Clark 1993: s/p).

66 Araki, N., *90's diary*, *Íbidem*, pp. 135-167.

67 Ken Botto (1995) en www.kenbotto.com Allens Ginsberg Homage 1992, expuesto en 1997.

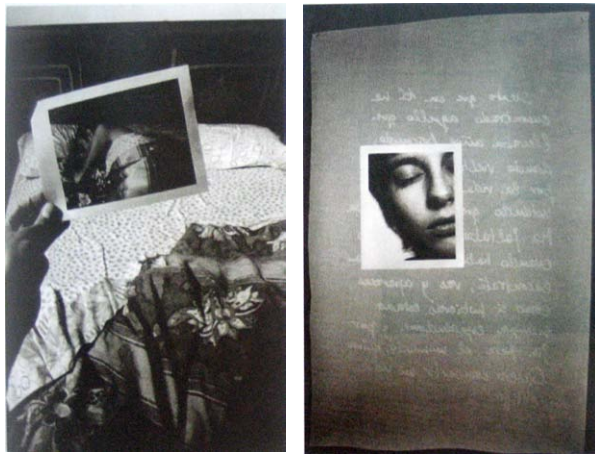
68 Textos y vídeos en la página oficial del artista <http://www.albertogarciaalix.com/obra/3-vid-eos-tristes/> (visitado 2012, 2 de Octubre).

3. ARCHIVOS DE LA VIDA COTIDIANA

INTRODUCCIÓN: Memento mori.

El recuerdo a través de los objetos y los espacios

“El archivo se entiende como un pasado y yo creo que el archivo es un presente y un futuro. Para nada creo que los archivos tengan que ser pasivos; sino que deben ser activos y tienen que servir para crear una posibilidad de evolución o de planteamiento de futuro” –Antoni Muntadas¹.

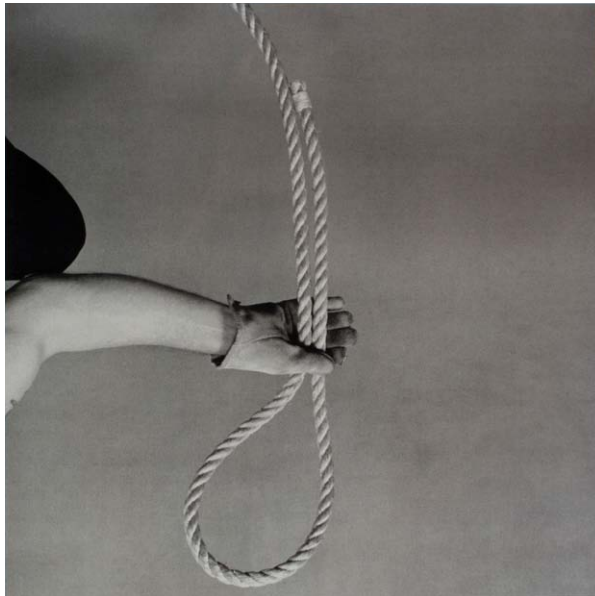


Pedro López Cañas, *El diario imaginado*, 1997. Más información en la tesis de Tomás Zarza, *El álbum de familia: de la caja de zapatos a los weblogs*, 2007.

Este capítulo tiene como finalidad diferenciar dos elementos fundamentales para la autobiografía: la figura y el fondo o, tal y como lo he llamado, el objeto y el espacio. A través de los mapas, los objetos cotidianos y la repetición y organización de este registro, tanto el género literario del diario como la fotografía de archivo tienen numerosos recursos creativos en común. El álbum familiar daría en sí mismo para una tesis completa, como demuestra la investigación doctoral de Tomás Zarza (*El álbum de familia: de la caja de zapatos a los weblogs*, 2007). Las fotografías, incluso aquellas que tienen un alto valor sentimental, tienen una cualidad fundamental por encima de su valor referencial: son un objeto. No debemos olvidar que la convivencia con las imágenes, con los retratos de seres queridos, refleja inevitablemente una relación afectiva y fetichista con el objeto fotográfico, sea cual sea su soporte: la imagen como fondo de pantalla en el móvil, enmarcada, guardada en una caja o perfectamente encajada en el árbol genealógico.

Desde la fotografía se ha utilizado como evidencia, huella o documentación de la realidad, un referente que se ha vuelto más personal a partir de los años setenta. En 1973, *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune establece la autenticidad del relato en la intencionalidad de autor, en su compromiso de sinceridad y veracidad verídico que está muy vinculado al uso de la fotografía desde sus orígenes. Precisamente por su naturaleza mecánica, la fotografía se ha utilizado como copia o mimesis de la realidad, lo que prueba el carácter documental o testimonial que requiere la autobiografía. Dada la complicación de los sistemas de registro de esta era digital y la dificultad para comprobar la manipulación de las pruebas, el pacto autobiográfico convierte las pruebas en evidencias. En esta búsqueda de confianza en el testimonio, me encuentro con un abanico de tentativas por alcanzar la representación de la realidad. La autobiografía se entiende como un testimonio, según Paul Ricoeur (1985) que defiende la “pretensión de verdad” del autor, que vive su vida de forma narrativa, como un juego entre lo imaginario y la percepción sensorial.

Como veíamos en el capítulo anterior, existe una preocupación por captar la vida tal cual es y por buscar las evidencias que prueben su existencia. En 1977, Larry Sultan junto con Mike Mandel pu-



Larry Sultan y Mieke Mandel, *Evidence*, 1977.

blicaron un libro de fotografías encontradas titulado *Evidence*, que podemos considerar el pistoletazo de salida de un creciente interés sobre el archivo fotográfico y también el nexo entre el capítulo anterior sobre fotografía documental, en el que la figuración proviene de la complicidad de un momento fotográfico compartido, y este capítulo en el que la desfiguración se debe a las huellas en el espacio o el objeto inerte que evidencia ese momento pasado.

La narrativa de lo insólito, como la denuncia social de Walker Evans o Dorothea Lange en los años treinta, tiende a ocuparse de lo cotidiano y lo personal, hasta llegar a su hegemonía en los años setenta. En esta década, la fotografía cotidiana utiliza una narrativa basada en la repetición y la variación de las secuencias. Este tipo de estrategias aparecen en imágenes seriadas de Allan Sekula, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann o Cristobal Hara cuyo diálogo icónico configuran una “fenomenología de lo cotidiano”, según explica el catálogo la exposición *Los años setenta. Fotografía y vida cotidiana*, comisariada por Sergio Mah (2009: 158). La autobiografía se esconde bajo la categoría estética de lo cotidiano cuyos detalles conforman la línea de vida del autor.

A diferencia del capítulo anterior en el que los reporteros se definían a través de la vida de los otros, la familia o los amigos que les acompañan a lo largo de su vida y que constituía un yo social, la autobiografía de archivo muestra el

conjunto de pruebas o evidencias ordenadas. Esta acumulación y organización en un discurso se establece como un nuevo lenguaje autobiográfico, caracterizado por su interés objetual, matemático y poético, cuyo denominador común es la fragmentación del yo en piezas. Esta multiplicidad propia del relato autobiográfico se aleja del autorretrato, normalmente asociado a cuestiones más generales, como la pertenencia a un grupo. La máscara es una marca de identidad común, en lugar de hablar de lo particular y lo más personal de cada individuo, que es lo que caracteriza a la autobiografía de archivo. Este puzle recompone las piezas de un yo fragmentado, almacenando de forma más o menos ordenada, los retazos de su vida, aquello que se perdería en el olvido, los recuerdos.

A pesar de las diferencias estilísticas entre los géneros memorialistas –el diario, la autobiografía y las memorias–, la calidad de todas ellas reside en la capacidad evocadora de un momento pasado. Como si fuera otra categoría más de las escrituras del yo, Jay Prosser (2005: 2) defiende el carácter autobiográfico de toda fotografía, ya que prácticamente todo el mundo colecciona imágenes de su vida, incluso confecciona álbumes que la expliquen y la cuenten. Su tesis parte de la definición de *objeto melancólico* de la fotografía pero “no un *aide-mémorire*, una forma de preservar la memoria, sino un *memento mori*”². En latín *memento mori* viene a decir “recuerda que morirás”, un tópico en el arte y la literatu-



Cristobal Hara, *Vanitas*, 1998. “Al igual que en los cuadros que denominamos vanitas, la muerte tiene por costumbre aparecer en muchas de las manifestaciones mas brillantes de la cultura española. De Teresa de Jesús a Federico García Lorca; de Valdés Leal a Dalí, pasando por Goya y por Solana, la muerte es una presencia familiar y cotidiana. En este libro, impregnado de un humor sutil, y con la muerte como compañera de viaje, Cristobal Hara nos trae imágenes que plasman -mejor que las guías y las rutas monumentales- esa especial personalidad que la España contemporánea y europea aún acierta a conservar”. Prólogo de Ignacio González. Hara, C. (1888).

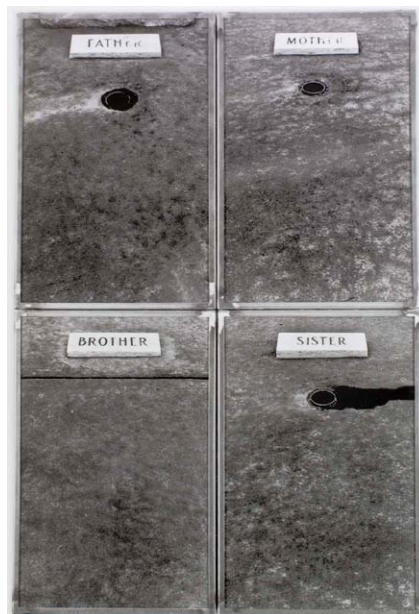
ra que recuerda la transitoriedad de la vida y la consecuente insignificancia del individuo. La fotografía funciona como un *memorandum*, como registro o memoria, pero, por encima de todo, se define como *memento mori*, como un recordatorio de la muerte misma y la inevitable mortalidad del ser humano. En el arte, este mensaje amenazante solía simbolizarse pintando un cráneo humano, especialmente en los bodegones.

La frase *Memento Mori* procede de una advertencia del comandante Tertuliano, quien advertía a sus generales para que no debían dejarse llevar por la soberbia y el abuso de poder en la Roma Antigua. Literalmente la frase “*Respice post te! Hominem te esse memento!*” se ha traducido como: “¡Mira tras de ti! Recuerda que eres un hombre” (Cf. Apologético 33). Mirar al pasado recuerda al hombre que no es un dios todopoderoso y que la inmortalidad divina solo pueden alcanzarla las obras de arte. De ahí que las naturalezas muertas se conozcan como vanitas, ya que representan la vanidad del género humano empeñado en disfrutar de los placeres de la vida. En el siglo XVII, la práctica del bodegón comienza a ganar valor hasta llegar a constituirse como género en el barroco holandés. Este *memento mori*, o recordatorio de nuestra mortalidad, sigue utilizándose en la historia del arte para denominar las representaciones de difuntos.

El relato de vida de un personaje célebre define a las memorias que suelen documentarse

en base al material de archivo de sus hazañas: cartas, conversaciones, diarios, fotografías, datos y cualquier tipo de recuerdos almacenados en cajas, clasificados en álbumes u ordenados en colecciones. Desde la aparición de la fotografía, la información visual se integra en el relato histórico condicionando ambos lenguajes. Mientras que en las memorias prima la fidelidad a un momento pasado, en los otros géneros memorialistas como los diarios y las autobiografías, destaca su capacidad evocadora. En estos últimos, la creatividad fotoliteraria tiene una mayor presencia, puesto que la relectura personal del propio protagonista en base a la documentación consigue una carga emocional fundamental para las imágenes y los textos de archivo.

La fotografía que una vez se ocupó de copiar la realidad de forma mágica, genial y casi divina, hoy se ve desplazada por una enorme cantidad de imágenes que clonan el mundo indefinidamente. En palabras de Henri Bergson (1907): “La memoria no es un facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no ha ni siquiera propiamente hablando una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua” (Brea 2010: 41). El archivo visual resulta excesivo, la fotografía se convierte en un arte que señala, sin interpretar, que acumula, que guía nuestra mirada hacia la realidad.



Sophie Calle, *Las tumbas*, Instalación en la galería Patt Hern, 1991.

Tal y como la define Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico. De la Representación a la recepción* (1983), la fotografía tiene una función *indicial* que sirve para señalar o indicar aquello en lo que debemos fijarnos transportándolo de la realidad más cotidiana a la expresión visual. Denominado *index* (o índice), este registro de representaciones de la realidad se conserva en cajas, álbumes o archivos. El índice ordena y estructura las capturas fotográficas de lo real; por tanto, ofrece una relectura y reescritura de la realidad según la visión personal del fotógrafo. El carácter autobiográfico de estas colecciones no reside tanto en el referente de la fotografía, como en la narrativa propia del conjunto. La fotografía cumple una función indexical, es decir, que señala y ordena las imágenes del pasado, trayendo al espacio visual elementos de la realidad.

“La fotografía juega un papel importante como herramienta que moviliza y permite la búsqueda y puede certificar los resultados. Pero ¿pueden las fotografías jugar ese papel de certificación si son incluidas, como sucede con cada vez más frecuencia, en obras reconocidamente *ficticias* como las novelas? La función de la indexación de la fotografía analógica le ha permitido precisamente proporcionar una autenticidad que, en las obras de ficción, se ve rodeada de reservas y dudas. Sin embargo, como escriben los editores de un número especial de *Poetics Today* en *Photography in fiction*, ‘la inclusión de fotografías en literatura lleva a una inestabilidad de género relacionada tanto con la fotografía como con sus contextos’³.

Habitualmente resulta complicado distinguir el grado de implicación del artista en su obra, por los problemas de la referencialidad de la fotografía. No siempre conocemos los detalles, el tiempo que pasó el fotógrafo hablando con el personaje fotografiado o si ha colocado los objetos de la escena; en resumen, no podemos confirmar la fidelidad del fotógrafo para con la realidad. Las obras analizadas en este capítulo tienen en común la intención del artista de demostrar su presencia diaria gracias a la repetición de los datos, la clasificación de la documentación o el almacenamiento de las pruebas en archivos. Este registro de actividades, recuerdos y posesiones le permite estar constantemente amasando las huellas de su existencia y construir a partir de ellas un autorretrato sin cuerpo, una estela de lo que ha sido a lo largo del tiempo.

Los precedentes históricos de este afán archivístico están muy unidos a la historia del arte que ha dotado a los objetos cotidianos del artista de un cierto misterio o genialidad, un carácter sobrenatural o diferente respecto a cualquier otra personalidad. Tanto para reafirmar, como para combatir este ego, tradicionalmente unido a la figura del artista, ciertos fotógrafos han desarrollado su obra como un almacén fotográfico. Este lenguaje propio desplaza la idea de índice o huella de una fotografía a la del conjunto de ellas. El archivo vital demuestra el poder de un conjunto de pruebas que, al repetir insistentemente

mente un rasgo, un hecho o un trazo, retrata más eficazmente la personalidad y la memoria del autor. La repetición resulta fundamental para la fotografía autobiográfica, ya que señala ciertas obsesiones y aporta un lenguaje característico del autor, convirtiendo ciertas palabras o imágenes en iconos.

A pesar de las apariencias los objetos inertes también pueden contener la humanidad que el autor quiera proyectar en los mismos. En su teoría sobre la autobiografía como desfiguración, Paul de Man (1989) explica este recurso estilístico de la prosopopeya. La personificación del autor en un paisaje, un objeto y cualquier elemento no figurativo encarna los sentimientos y acciones de un ser humano. La voz del autor se alza a través de elementos inertes, como sucede en el pasaje de Milton en el que una piedra aconseja a un viajero cómo proseguir por el camino de su vida, en su último viaje a la tumba. El silencio atribuido a la muerte se sustituye por el habla de un objeto inanimado. La tumba encarna al muerto, dada la incapacidad del lenguaje para ser real y figurado simultáneamente, para ser referente y representado, ya que ambos términos no pueden ser uno mismo. La imposibilidad del lenguaje de sustituir o ser lo mismo que su referente.

En 2011, el libro de poesías de la artista Bea Nettles, titulado *Stonecipher: A book of Seasons* se construye a partir de palabras fotografiadas en tumbas que ordena formando frases para

su versos de piedra. Ya desde los años setenta, con las innovaciones en la impresión fotográfica sobre cualquier superficie, B. Nettles comienza a experimentar con emulsión fotográfica sobre tela, convirtiendo la fotografía en objeto fotográfico, en el lienzo donde proyectar sus imágenes. Su álbum *Family Resemblances* (2000) recoge instantáneas familiares en blanco y negro en entornos naturales, fusionando a los miembros de su familia con la naturaleza: los árboles, las estaciones y la naturaleza. Este álbum participa de la delicadeza plástica que caracteriza todos sus cuadernos de artista.

Dentro del archivo visual con el que trabajan los escritores encuentro dos grupos de interés fundamentales. Por un lado, los objetos cotidianos, utilizados como recordatorio, clasificación o coleccionable que forman parte de las colecciones personales que acaban transformándose en objetos artísticos y políticos, a través de recursos como la repetición, el archivo o la metáfora. Por otro lado, los espacios íntimos, como metáfora, como un lienzo para proyectar e identificarse con las sensaciones, contienen un poder evocativo y retrospectivo fundamental para fusionar la vida y la obra. El espacio propio ha sido el campo de batalla de escritoras y artistas femeninas que han tratado de borrar las fronteras con el espacio laboral, natural y comercial. Veremos, pues, dos lienzos autobiográficos fundamentales para entender el uso y abuso de poder del objeto o espacio artístico. El proceso



Bea Nettles, *Stonecipher paperback, A book of seasons*, 2011. El texto siguiente está escrito a partir de palabras fotografiadas en tumbas:

"Falls Nicecander
Summers vineyard withers
Hedges curl
Green trees reddens
Hill burns sharp golden sparks"



Alberto García-Alix, *Tres videos tristes: No hay Penas*, 2006. Texto en la imagen:

Ayúdame a cavar este amanecer una fosa.
Cava bien ondo. Vamos a enterrar cien moscas negras.
Juntos pondremos la cruz.
El silencio será tu epitafio.

artístico otorga un valor añadido que, en el caso de los objetos simbólicos, se refiere a un poder político, cultural o social y, en el caso de los objetos cotidianos, como fetiche. Respectivamente, veremos el ejemplo del mapa como objeto de poder, en la primera mitad de este capítulo (3.1); mientras que, en la segunda mitad, veremos la cama, como espacio de negociación de la intimidad y el paisaje como proyección emocional (3.2).



Davit Truyo, *Necrópolis*, 2009.

A la derecha, Xavier Ribas, *Piedras*, 2000, serie *Santuario*. 1998-2002. Esta interacción fotoliteraria es un claro ejemplo de los temas centrales de este capítulo, ya que cuestiona las propiedades sagradas y/o poéticas que la creación artística atribuye a determinados objetos o paisajes. Texto de *Piedras*: “En la novela *Mientras Agonizo* de William Faulkner, la carretera es vivida como una amenaza para el universo de la casa, de lo doméstico, de lo íntimo. Uno de sus personajes se lamenta que la carretera le traerá al umbral de la puerta lo desconocido y lo indeseado, al mismo tiempo que se llevará de ella lo que la casa encubre, tanto de vida como de muerte: “Es duro que un hombre que se encuentra en necesidad sea perseguido por un camino.” Ésta es la exclamación de un hombre encerrado en sí mismo, para quien el estiramiento de la carretera y de todo lo que está pensado para moverse de un lado para otro entra en conflicto con la verticalidad y el enraizamiento del árbol, la casa y el hombre. Gaston Bachelard nos habla de la imagen poética que ofrecen los espacios de intimidad de la casa, y también de los espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos, de los refugios efímeros y los albergues ocasionales. Las imágenes de la intimidad no surgen solamente de los ensueños de reposo, escribe Bachelard, sino también del ensueño del hombre que anda, del camino, de las encrucijadas, de los bancos: “Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de hogar”. Como las flores de las carreteras, las piedras, la sobra y el árbol sugieren también una presencia ausente. Si las flores marcan un lugar de separación, de pérdida, y de pasaje, el árbol, la piedra y la sombra representan, en cambio, un lugar de encuentro, de estancia, un lugar habitado”.



3.1. Objetos cotidianos y artísticos

“Un objeto que comenta la pérdida, la destrucción, la desaparición de objetos. Que no habla de sí mismo. Que habla sobre los demás. ¿Los incluirá?” –Jasper Johns (Sontag 2005: 275).

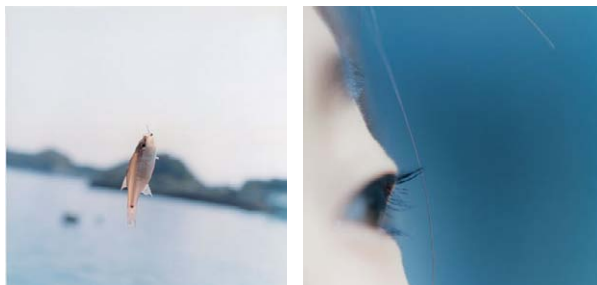


Eugene Atget, *Fête du Trône*, 1825.

Desde las famosas fotografías de escaparates, rincones y personas que Eugene Atget se encontraba en sus paseos por París, el registro de lo cotidiano constituye el tema central de la fotografía, como explica la teoría sobre la banalidad de Walter Benjamin. La repetición obsesiva de bodegones y apuntes del natural han servido como ejercicios de estilo a lo largo de la historia del arte, siendo especialmente representativos de la mirada y el pensamiento de cada época y de la visión personal del autor. Tanto en escrituras del yo como en la fotografía contemporánea, existe un recurso autobiográfico común: la repetición aparece como motivo central del proceso y del valor artístico de la categoría estética de lo cotidiano.

Un ejemplo temprano de objeto cotidiano que se convierte en el objeto de creación autobiográfica es la almohada de la escritora japonesa más importante del siglo XI, Sei Shônagon, por *El libro de la almohada* (título original *Makura no soshi*, literalmente *Notas de cabecera*), fechado a partir de 966, año en el que se estima que nació la autora. En este diario, aparecen diversos listados de *Cosas que han perdido su poder*, *Cosas incómodas* o *Cosas sin mérito*, que hacen de la enumeración un recurso literario de lo cotidiano. Este libro ilustra una serie de sensaciones personales a través de imágenes. En *Cosas desagradables*, Shônagon (2001: 87) enumera: “El revés de una tela bordada. El interior de la oreja de un gato. Una camada de ratas que todavía no tienen pelos, cuando salen arrastrándose de su nido. Las costuras de un abrigo de piel cuando está sin forro. La oscuridad en un lugar que no parece limpio”.

Los dietarios, listas y notas son un recurso estilístico tanto en la tradición oral y escrita que caracteriza la autobiografía tanto literaria como fotográfica. Igual que los diarios dejan constancia de la asombrosa creatividad de su escritura memorialista, el registro del día a día para los fotógrafos recurre al mismo proceso creativo: mediante la señalización de los detalles que llaman su atención (índice), la clasificación personal del mundo y la ordenación en archivos. Estos cuadernos de artista, álbumes fotográficos o diarios literarios donde se archiva esta cotidianeidad, tienen límites tan difusos como la creatividad a la que se dedican.



Rinko Kawauchi, *Sin título*, Serie *Aila*, 2004; *Sin título*, Serie *El ojo*, *Las orejas*, *The Eye*, *The Ears*, 2005.

Ocasionalmente, el fotógrafo contemporáneo de origen japonés Rinko Kawauchi acompaña sus imágenes con poesías haiku, composiciones poéticas de origen japonés que constan de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La composición fotográfica también puede contabilizarse si consideramos que cada imagen contiene un único elemento: un pez en el agua, una lágrima o una oreja como el motivo central de sus imágenes. De la complejidad de lo real, la mirada del fotógrafo extrae los objetos cotidianos aislándolos, coleccionándolos y otorgándoles, en lugar de protagonismo, paz, sencillez y tranquilidad, resaltando el valor compositivo y especialmente su carácter mágico.

Su obra *Aila* (2004), que significa familia en turco, muestra diferentes etapas de la vida hasta la muerte, mediante fragmentos de la naturaleza: un pez, una flor abierta o un huevo rompiéndose. Posteriormente, su serie *The eyes, the ears* (2005) narra el retorno a la infancia: la piel inocente, la silueta diluida, el brillo de una mirada o la suavidad del día a día, entre otras sensaciones que el fotógrafo recopila como susurros cotidianos. Esta colección de fragmentos redescubren otros sentidos a través de la fotografía tales como el tacto, el olfato y se alejan de la inmediatez instantánea dilatándose en el tiempo y en el vacío silencioso de sus objetos casi etéreos, oníricos.

A simple vista, la serie *Cui Cui* (2005) de R. Kawauchi muestra fragmentos inconexos pero

la organización de sus libros en secuencias casi filmicas transmite la sensación de un paseo por esas tierras lejanas. Los detalles orientales de las figurillas decorativas o la delicadeza de su gastronomía da cuenta de la mirada limpia y clara del fotógrafo y de su cultura. En cada forma circular que puebla la mayoría de sus tomas: una tapa de una cazuela, una flor, un alfilerero o una sandía, o incluso en sus fotografías más abarrotadas, no perdemos de vista la belleza de los elementos sencillos, desnudos y atemporales.

La belleza de una secuencia de fotos sobre una pareja de ancianos de la mano, el extremo detalle de una arruga, el emborronamiento de la imagen por el humo de la sopa, el desenfoque rosa de un campo de flores o el tacto de la pasta húmeda. Estas imágenes singulares se hacen más evidentes en los dípticos de una abuela acurrucada junto a un bebé o de un abuelo enfermo junto a las flores. Esta narrativa de elementos aparentemente opuestos juega con las metáforas, un lenguaje universal compuesto de palabras sencillas: una comida, una sonrisa, un nacimiento, un viejo o una caricia goteando poéticamente en cada una de las imágenes de Kawauchi.

El valor de los objetos en oriente reside en el misterio, por encima la exhibición o el comercio que prima en occidente. Como explica el ensayo de Junichiro Tanizaki *El elogio de la sombra* (1933), reside en el secreto y en lo oculto, que los fragmentos autobiográficos se encargan de

desvelar cuidadosamente. En Japón los objetos de gran valía memorial no brillan sino que se esconden tras una pátina de antigüedad opaca y silenciosa:

“Yo mismo, cuando era niño, si aventuraba una mirada al fondo del *toko no ma* de un salón o de una ‘biblioteca’ adonde nunca llega la luz del sol, no podía evitar una indefinible aprensión, un estremecimiento. Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y el *toko no ma* enseguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Porque ahí es donde nuestros antepasados han demostrado ser geniales: a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. en apariencia ahí no hay más que puro artificio, pero en realidad las cosas son mucho menos simples” (Kawauchi 2008: 49-50).

Si bien la fotografía impresa es en sí misma un objeto, podemos comparar la fotografía de un cuerpo, de una persona, de un objeto o de una acción con una palabra que forma parte de una frase, la estructura narrativa que da sentido al relato. Por ejemplo, la fotografía de un árbol corresponde a la palabra árbol, mientras que su relación con otro tipo de palabras-imágenes ya incorpora una cierta narratividad. En el momento en el que el árbol aparece junto a otras palabras o imágenes: helecho, flor o mariquita, podemos hablar de naturaleza muerta o, si

aparece junto a un huevo o una lágrima formaría otro conjunto de significado más complejo, como demuestran las fotografías de R. Kawau-chi. Si la fotografía del árbol se inscribe en una colección de alguno de estos tipos hablaremos de paneles. Si bien la acumulación de elementos permite un recorrido visual en la que se fundamenta la narración, no es necesario utilizar varias imágenes para llegar a relacionar diferentes conceptos. Existe una jerarquía interna que permite un recorrido visual y proporciona narratividad dentro de una imagen única. Los elementos narrativos, el léxico que permite al receptor dar sentido a un discurso, pueden aparecer en una o varias imágenes. El apego a una imagen individual –el instante evocativo– va complicándose a medida que la modernidad va dando más importancia al conjunto: el discurso lineal, bien cerrado y atado.

Esta narrativa de lo ordinario cuestiona la diferencia entre el objeto referente o el objeto representado. La misma palabra “re-presentación” o “repetición del presente” indica que la obra vuelve a presentarse; aún una presencia y doble o copia y, por tanto, evidencia la ausencia de la presencia original. La re-presentación consiste en dotar de una presencia también a algo que no la tiene o la ha perdido, lo cual nos pondría en el dilema de que la fotografía no es capaz de distinguir si lo que hay tras de ella es presencia, ausencia o artificio. Digamos que la fotografía de un cuerpo inerte está mucho más alejada del ser



Bruce Nauman, *Autorretrato como fuente, Self-Portrait as a Fountain*, 1966-67.



Fotografía de la novela *Impresiones de África* (*Impressions d'Afrique*, 1910) de Raymond Roussel, en la Exposición *Solus Locus. Impresiones de Raymond Roussel*, Museo Reina Sofía, 26/10/2011-27/2/2012.



Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965.

que cualquier otro objeto que lo haga presente mediante una figura estilística.

En el mundo occidental, el objeto de consumo ocupa una posición central como objeto de artístico desde el *ready-made* de Marcel Duchamp. Estos objetos que no tienen ninguna relevancia en sí mismos cobran el valor artístico al instalarse en el museo. Ni siquiera estos objetos tenían una definición precisa para el propio Duchamp que, aficionado a los juegos de palabras, describe como un “juegucillo entre *mi* y *yo*” (Tomkins 1996: 179). Para no extenderme en las numerosas referencias de la obra de Duchamp, me interesa destacar la importancia que tuvo, en los artistas de esta época, el libro *Impresiones de África* (1910) de Raymond Roussel, fundamental para comprender las autobiografías del antropólogo M. Leiris que analiza P. Lejeune. En la reciente exposición sobre Raymond Roussel⁴, se describe la influencia de la escritura en el arte contemporáneo a través de: “Una metodología que se basaba en la exploración del potencial inventivo de la homonimia y del retruécano, todo ello desde la convicción de que una obra artística/literaria no necesita contener nada real, de que puede ser exclusivamente una combinación de objetos imaginarios”. El propio M. Duchamp llegó a definir a R. Roussel como “aquel que indica el camino”, un camino que compartían “numerosos artistas visuales (Salvador Dalí, Francis Picabia, Allen Ruppersberg, Rodney Graham...) como para autores de otros

ámbitos y disciplinas, desde la filosofía (Michel Foucault) a la literatura (John Ashbery, Michel Butor, Julio Cortázar...), pasando por la música y la investigación etnográfica” (*Ibidem*).

El objeto, su nombre y su representación se diferencian en la famosa obra de Joseph Kosuth en la que aparece una silla, la fotografía de una silla y la definición del diccionario de silla de 1965. Fernando Castro Flórez define como “la nueva gramática del arte” en su artículo homónimo⁵. La prevalencia del objeto coincide con un interés lingüístico por parte de los artistas que pueblan con palabras y objetos las salas exposiciones en esta época. Así explica Castro Flórez la escritura de lo auténtico:

“En 1990 planteó Kosuth un monumento para W. Benjamin en Fráncfort. Lo que le interesaba de este autor es que ofrece una salida para el impasse de la pintura en los sesenta. La función del arte se invirtió, porque en lugar del ritual se encontró que la praxis política era el fundamento del arte. Porque la celebración ritualizada de lo «auténtico» con su arte aurático ahora se ha convertido en el bautismo de lo inauténtico. El contexto gramatical es ahora una forma de la prosodia que «trabaja» como una crítica cultural: ‘Sin la gramática social -escribe Kosuth- que ofrecía la cultura, la puntuación comienza con el arte.’”

Pero el arte no sólo hace referencia a la escritura, apunta J. Kosuth, sino también a disciplinas útiles como las matemáticas, la lógica o las ciencias, aunque su sentido último y su definición se aproxima más a la espiritualidad de

la religión o la filosofía, cuya única utilidad es definirse y servirse a sí mismas. En este artículo, Castro Flórez plantea al artista conceptual como un antropólogo a partir de su rebelión contra “los elementos del modernismo: el cientificismo (el fotorrealismo) y el espectáculo (el pop). El artista conceptual es un antropólogo involucrado y un historiador, pero también alguien que contextualiza gramatical y políticamente sus planteamientos, aunque en apariencia su preocupación sea exclusivamente ‘lingüística’”.

Las condiciones de la enunciación del yo dependen directamente del modo expositivo, lo que determina el sentido de una obra, por la forma en la que accedemos a la vida del autor, el contexto, la época, el lenguaje o la corriente artística. Como explica W. Benjamin, un objeto cualquiera se puede considerar artístico gracias a su valor expositivo, que es el nuevo poder aurático que tiene la fotografía. De esta forma, el objeto cotidiano se vuelve poderoso y se convierte en una herramienta de control. El contexto expositivo (los museos, las críticas, los precios y los gestores culturales) revaloriza, espectaculariza y fetichiza el objeto, hasta convertir su origen auténtico en un simulacro: el arte contemporáneo.

El interés de artistas como Felix Gonzalez-Torres, Mauricio Cattelan, Douglas Gordon, Francis Alÿs, Fernando Ortega o Santiago Sierra consiste en evidenciar la transformación de los objetos

cotidianos en objetos de consumo capitalistas debido a su comercialización. Evitando su contribución con objetos al mundo del arte, fundamentalmente sus acciones o sus vídeos ponen al objeto en circulación evitando su contemplación y consecuente revalorización y distribución como objeto artístico, procurando una crítica al sistema. La enunciación del yo político evidencia la imposibilidad de hablar de un individuo independiente de las problemáticas sociales y de las perspectivas revolucionarias, marxistas y resistentes. Uno de sus máximos exponentes es el artista Jeff Koons cuyas esculturas monumentales imitan ciertos elementos consumistas en la época de los ochenta. En la línea del arte conceptual, minimalista y pop, sus fotografías consisten en una imagen publicitaria de sí mismo. En la serie *Art Magazine Ads* (1988), Koons se fotografía como una estrella, para las revistas *Art*, *Flash Art*, *Art in America* y *Artforum*. En su serie *Made in Heaven*, realizada a partir de 1989, se fotografía con su mujer, la actriz porno Illona Staller, más conocida Cicciolina. La repetición de elementos aparece en sus esculturas y fotografías, guiando al espectador por su iconografía publicitaria.

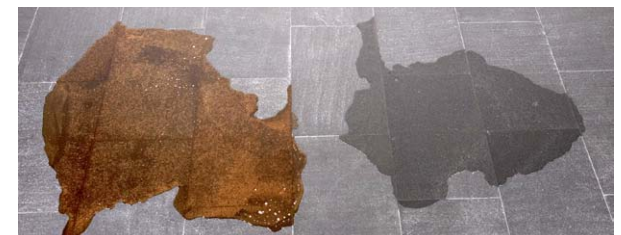
Sin embargo, también encontramos esta crítica al consumismo fuera del escenario americano. Por ejemplo, mediante un charco de ron y otro de Coca-Cola titulado *Cuba libre* (2010), el cubano Wilfredo Prieto aún en esta pieza dos estereotipos sobre la isla vistos desde fuera y



Jeff Koons, *Made in Heaven*, 1989.



Félix González-Torres, *Sin Título*, 1991.



Wilfredo Prieto, *Cuba Libre*, 2010.



Francys Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002.

desde dentro; es decir, dota de un nuevo significado a lo evidente que, por estar tan apegado a nuestro día a día, aquello que resulta imposible de nombrar de forma tan sencilla y abierta. Afirma W. Prieto: “Trato de cerrar la metáfora al máximo para, contradictoriamente, abrir su significado al público, a un público inteligente que es quien la carga de significado”. Concluya Ferran Barenbit en el catálogo de la exposición: “(...) quizá sea esa insistencia, esa deliberada condición de apolítico, lo que da un verdadero sentido político a su trabajo”⁶. Sus juegos de palabras y de imágenes, tan conflictivos y tan sencillos al mismo tiempo, permiten la multiplicidad semántica de lo real.

El medio fotográfico no actúa como mimesis ni interpretación, sino como índice, señalando aquello que pasa desapercibido, como es la imposibilidad siquiera de comprender la vida de uno. La multiplicidad de significados que adquiere un objeto cualquiera al contextualizarlo como objeto artístico es precisamente el motivo por el que la fotografía llega a ser central en la modernidad. La fotografía de objetos, además de este uso político, se ha utilizado como una forma de registro habitual en el trabajo de numerosos artistas. En el caso que nos ocupa, los fotógrafos han trazado sus autobiografías a partir de los fetiches. Los métodos mnemotécnicos a través de la fotografía encuentran su paralelismo en la escritura de diarios o listas, es decir, la autobiografía surge a partir de la necesidad de

los creadores de guardar un registro más fiable de sus acciones, una memoria que realmente les permita anotar o indexar las cosas importantes y dedicarse a vivirlas. A través del recuento de hechos, acontecimientos, disturbios, muertes, fichas policiales, imágenes forenses y rostros anónimos, la autobiografía del artista consiste en configurarse a sí mismo como un “yo político”. Dentro de este proceso de registros cotidianos, hay un tipo de objetos que simbolizan a la perfección el ir y venir de sus autores, como veremos a continuación en los mapas.

Entre estos objetos políticos, destaca el mapa como una forma de evidenciar las diferencias geográficas, raciales y económicas de las barreras geográficas. Estas barreras geográficas se han movido a lo largo de la historia en función de las limitaciones sociales, históricas y políticas. El arte social trabaja a partir de acciones individuales que tienen repercusiones globales, como sucede la acción *Cuando la fe mueve montañas* que realiza el artista belga Francys Alÿs en 2002. Este artista belga, con la colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega, entregan una pala de cavar a un grupo de personas, organizadas en filas para mover una montaña de arena. Con esta intervención en la orografía, el fotógrafo dinamita la idea de que los límites son inamovibles, los prejuicios adquiridos, tales como las fronteras o el mismo terreno que, en esta obra, demuestra que podemos cambiar el mundo.

Estrella de Diego (2008: 30) explica la relación entre el mapa y su referente a partir de la teoría de los signos de Charles S. Peirce (1955: 105). Ya que los cambios en los mapas tendrían unas consecuencias en el mundo real, podemos denominar estos diagramas como la imagen del mundo, al igual que la palabra Geografía significa escritura del mundo, según cuenta Umberto Eco (1984: 138). El libro sobre geografía de Michel Foucault (1999: 312-326) cuenta que historias fantásticas de seres mitológicos o plantas desconocidas eran “en realidad narraciones cifradas” que contenían información estratégica y suponía una herramienta para ejercer el control político. Pero, añaden Smith y Katz⁷, la cartografía comienza a imponerse como una forma de dominio económico a partir del siglo XVI amparada por la supremacía científica que impera en el mundo occidental.

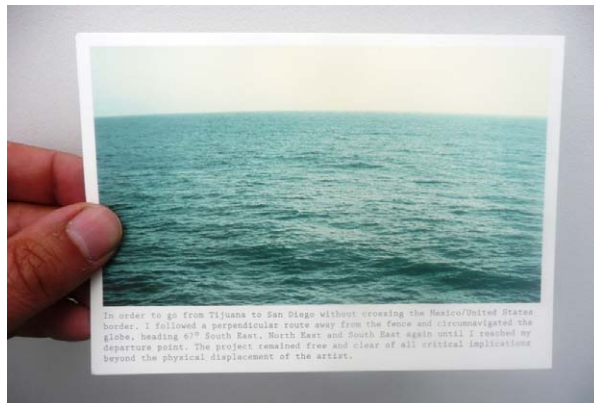
“El espacio está, en suma, siempre asociado al poder y por lo tanto al control”, según cuenta E. de Diego (2008: 31-32). Existen un gran número de artistas que utilizan los códigos propios de la *psicogeografía*, “actividad que no es sino la observación de los espacios psíquicos de las ciudades” (De Diego 2008: 35) para representar límites, movimientos migratorios y fronteras sociales o culturales que tienen una repercusión directa en la vida de los artistas que les lleva a asumir formas de vida cuya falta de libertad es una cuestión de experiencia más que teórica y que representan mediante mapas y diagramas.

En otra frontera, la de Gibraltar que separa España de Marruecos, el artista francés Yto Barrada describe un escenario de un drama cotidiano que muchos africanos tratan de burlar diariamente en busca del sueño Europeo. Por oposición al paisaje pintoresco, en su serie *Le Projet du Détroit* (1998-2004), Barrada recorre el país como un auténtico viajero, mostrando su visión fragmentaria: un autorretrato escondiéndose tras una rueda en un muelle, la portada de un libro titulado *Free Zone*, una carretera embarrada con la medina al fondo o una fotografía de campaña presidencial tapada por un somier abandonado, entre otras instantáneas. La identidad del lugar conecta con su propia experiencia, construyendo un autorretrato híbrido entre las ruinas y los habitantes autóctonos, desde los detalles banales hasta el paisaje más emblemático o la crítica más aguda.

Barrada trabaja sobre la frontera de Gibraltar que separa España de Marruecos y que, diariamente, muchos africanos tratan de burlar en busca del sueño Europeo. Este espacio fronterizo se redefine como un escenario de un drama cotidiano, un espacio pintoresco y estereotipado del que Barrada pretende alejarse. En su serie *Le Projet du Détroit* (1998-2004), Y. Barrada⁸ recorre el país como un auténtico viajero, mostrando su visión fragmentaria: a través de un autorretrato escondiéndose tras una rueda en un muelle, la portada de un libro titulado *Free Zone*, una carretera embarrada con la medina al



Yto Barrada, *Pausa en el comedor de una fábrica, en la Planta 2-2 de una procesadora de langostinos en la Zona Franca de Tánger*, 1998. Pertenece a *Le Projet du Détroit*, 1998-2004.

Francis Alÿs, *The Loop*, Tijuana - San Diego, 1997.

fondo o una fotografía de campaña presidencial tapada por un somier abandonado. La identidad del lugar conecta con su propia experiencia, construyendo un autorretrato híbrido entre ruinas subrayan la experiencia del trayecto por encima de juicios de valor sobre el territorio o los habitantes. Su interés por los detalles banales recalcan lo emblemático del paisaje y critican de forma aguda y sutil.

Para demostrar lo infranqueable que resultan estos límites, Francys Alÿs decide cruzar de México a Estados Unidos como *non citizen* (no ciudadano), que los norteamericanos utilizan para designar a los extranjeros, ninguneándoles. Como indica el título de su obra *The loop* (*La vuelta*, 1997), F. Alÿs se ve obligado a dar una vuelta por varios países para evitar la frontera entre Tijuana-San Diego, que impide la libre circulación entre ambos países. Al ponerse en el lugar de un “sin papeles”, se ve obligado a dar prácticamente una vuelta al mundo, a desembolsar grandes cantidades de dinero en billetes de avión, aeropuertos y recorrer diversos países, desde el 2 de Junio al 5 de Julio que dura su trayecto. Cuando su retrospectiva en Tate Modern de Londres (08/2010), se repartieron postales con una fotografía de un horizonte marino y, por el reverso, el dibujo de un recorrido en un mapa, representando una barrera inalcanzable y completamente conceptual. La línea horizontal simboliza los límites de nuestros sueños, negando contundentemente la inocencia de la

imagen y devolviéndole el poder desgarrador de sus barreras.

Habitualmente estas líneas divisorias completamente infranqueables para determinados individuos son sencillamente una línea, como la brecha que construyó Doris Salcedo en el suelo de la sala de Turbinas de la Tate Modern: *Shibboleth* (2007). Recorrer esta grieta enorme era como andar por la brecha política que recorre su país de origen, Colombia. Como aparece en el catálogo de su exposición: “La historia del racismo corre paralelamente a la historia de la modernidad y su lado oscuro no pronunciado”⁹. La ruptura del suelo de una institución artística como la Tate Modern hace partícipe al mercado del arte de un contexto político que extrema las distancias entre Este-Oeste, Norte-Sur. Como aparece en la introducción de su exposición: “Su trabajo nos anima a enfrentarnos a verdades incómodas acerca de nuestra historia y sobre nosotros mismos con sinceridad absoluta, y sin auto-engaño” (*Ibidem*).

Al igual que la fotografía, el mapa no pretende copiar la realidad, sino que permite visualizar ciertos valores o cifras de forma esquemática. Concentrando en una superficie más pequeña aquello que nos resulta inabarcable, el mapa funciona como índice, señalando determinados aspectos, haciendo una muestra significativa de la realidad. Como sostiene la teoría de Dubois (1983) sobre el *index*, la imagen fotográfica se encarga de señalar elementos de la realidad



Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.

para destacarlos del resto de referentes que nos rodean. Ya no es necesario crear más imágenes nuevas, por lo que el arte contemporáneo tiende a la reapropiación y el *remake* por encima de la creación. La fotografía contemporánea tiende a la reapropiación. La imagen resulta cada vez más autorreferencial, no sólo por hablar del fotógrafo y su vida, sino también por hablar de las fotografías mismas, de las películas o las relaciones informáticas, que ya forman parte de nuestras relaciones personales.

Generalmente, el mapa se define como una representación gráfica de la geografía, aunque también se relaciona con otros ámbitos de estudio, como el mapa económico, histórico o productivo, o también, metafóricamente, al mapa mental. A esta colección de mapas en un volumen se denomina *Atlas*. El proyecto pionero *Mnemosyne-Atlas* del historiador del arte Aby Warburg consiste en “una serie de imágenes examinan la función de los valores expresivos predefinidos en la Antigüedad para la representación de la azarosa vida del arte del Renacimiento europeo”¹⁰. Warburg combina la filosofía con la historia de la imagen mediante la creación de una metodología de investigación basada en que Warburg denominaba “la vuelta a la vida de lo antiguo” (*Íbidem*) que comienza en 1924 con la recopilación de un material diverso: reproducciones de libros, recortes de periódicos o fotografías de su vida cotidiana. Simultáneamente, el historiador clasifica estas 2000 repro-

ducciones según diversos grupos visuales en 63 paneles temáticos de madera cubiertos por una tela negra. Muchos de ellos cumplían la misma función que los *powerpoints*, para ilustrar conferencias o clases y que generen exponencialmente nuevas asociaciones en sus interlocutores. Como la pizarra de una clase, los paneles dan movilidad a la aparente unanimidad de criterios en la historia del arte, un proceso flexible dispuesto al diálogo y al progreso.

La experimentación e investigación artística se basa en la recopilación y reordenación de imágenes que permitan la movilidad de conceptos entre diversos grupos temáticos. Los mapas conceptuales de Warburg revalorizan la mirada a las obras de arte por encima de sus descripciones en palabras ya que constituyen, en sí mismos, material de exposición que acerca sospechosamente al teórico a la creación artística, a ser observado en los circuitos clásicos del museo o institución artística. Estos paneles en constante cambio se han conservado en el Instituto Warburg mediante fotografías de estas fotografías en movimiento, un legado que explica el proceso metodológico y didáctico del historiador. Estas fotografías funcionan como recordatorio y se despliegan en estos tabloneros como si fueran una mesa de trabajo, mapa mental, método de investigación y medio de conservación clasificado bajo una serie de etiquetas.

Los atlas han supuesto una forma de investigar y dar sentido al conjunto de estos mapas.

Estas representaciones gráficas documentan el poder de la geografía como ciencia limitadora de los movimientos de la población y demuestran su relevancia política. A través de la repetición, las imágenes llegan a constituirse como icono, como una forma de control que permite un único orden visual, consensuado e inamovible. El control visual tiene una concordancia con el control físico y emocional, un proceso creativo obsesivo que contribuye a la curación.

Otro ejemplo relevante de la organización de la documentación gráfica y textual bajo un nuevo orden, viene de mano de un colectivo artístico denominado *Atlas group* (1989-2004). Este proyecto dirigido “no trata de las contaminaciones entre el arte y la vida, sino de la forma en que la ficción tiene el poder de transformarse en un hecho histórico, social, político, es decir, que versa sobre el prolongamiento de los hechos ficcionales en la realidad cotidiana”¹¹. A través de lo que su autor Walid Raad denomina “imágenes de imágenes” (*Íbidem*), la información foto-textual sustituye la manipulación mediática en el Líbano por una mirada crítica. A esta autobiografía con conciencia social, me dedico extensamente en el capítulo 4.2. A través de esta analogía entre el mapa, como objeto singular, y el Atlas, como conjunto de objetos, se establece un método de estudio de la historia del arte no necesariamente cronológico que permite una mayor movilidad y reestructuración de la memoria colectiva bajo un criterio individual y avalado por los documentos.



Atlas Group & Walid Raad, *Mi cuello es más delgado que un pelo, Motores, My Neck is Thinner than a Hair, Engines*, 2000-3. “La transformación del mundo en información permite la aparición del archivo, porque después de tener la información hay que pensar en su clasificación” -Raad, W. (2007). *Scratching on things I could disavow*. Lisbon y Köln: Culturgest and Verlag der Bunchhandlung Walther König, p. 91. Su trabajo es radicalmente diferente al presentado en el capítulo anterior sobre objetos, según explica el propio autor, nunca muestra las fotografías originales para evitar caer en el fetichismo. Lo importante es la organización de la documentación, no los residuos sino su utilización para la creación de un archivo nuevo: un link entre la mirada personal y la historia.



Israel Ariño, *Atlas*, 2012. Texto y fotografía en la web de libros autoeditados www.dalphine.com (vistado 2013, Febrero 13):

“Atlas es una respuesta personal al reto de presentar el nomadismo de la vivencia. La mirada de Israel Ariño se desliza por la realidad y se transforma en un mundo insólito y atemporal, captado e inventado al mismo tiempo: en sus fotografías emergen cosas y sensaciones que no estaban ahí de antemano y que se hacen presentes cuando se materializa la imagen y alguien la mira después. Solo entonces se hace visible la poesía que permanecía agazapada en la copa de unos árboles, en una figura entrevista, los reflejos en un río, en una fantasmal medusa o en el gozo de un instante de abandono.

Israel Ariño da vueltas a experiencias parecidas, como ideas obsesivas que se acaban convirtiendo en fotografías distintas. Es la manifestación creativa de un paisaje personal, la cartografía de un espacio ficcional construido desde un ente interno, intencionado, pero que nunca acaba de concretarse, detallarse del todo, como un mapa antiguo en el que los límites y contornos se pierden en tierras incógnitas que son una invitación para nuevas indagaciones y creaciones...”.

Inventarios, colecciones y series

“Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” –Susan Sontag¹².



Gerard Richter, *Autorretrato de pie, Tres veces*, 17/3/1991, *Self Portrait Standing, Three Times*, 17/3/1991], 1991.

Anteriormente, he introducido los objetos y su colección como una forma de narración susceptible de constituir autobiografía. Esto se debe a que la fotografía se define constantemente como prueba, provocando la supremacía de este medio en los archivos autobiográficos, lo que se ha utilizado como reivindicación vital por numerosos creadores que han registrado, almacenado, catalogado y sacado a la luz sus documentos cotidianos. Los artistas Gerhard Richter, Sol Lewitt, Zoe Leonard, Annette Messager, Mery Kelly, On Kawara, Hanne Darboven o Rosemarie Trockel escriben su autobiografía mediante la acumulación de objetos para documentar una identidad más completa y fiel a la fragmentación y multiplicidad del ser. Este tipo de documentación encuentra su analogía literaria en los listados y glosarios como estrategia creativa.

En 1969, Gerhard Richter comienza a compilar fotografías de paisajes, objetos, rostros, monumentos, gestos o cualquier tipo de motivo fotográfico creando un archivo titulado *Atlas*. A pesar de la apariencia aleatoria de motivos se puede apreciar un discurso subyacente sobre la vida del propio artista. El criterio de clasificación se convierte en la voz del creador que da un sentido específico a cada categoría artística. En lugar de establecerse desde la teoría, los conceptos o la historia del arte, estos archivos atienden fundamentalmente a la mirada personal del autor que piensa las imágenes y crea una narrativa memorialista, relacionando las instantáneas familiares con los objetos de su estudio o con la melancolía de un paisaje. La libertad de edición de los atlas permite reorganizar su mundo, bajo un nuevo orden retrospectivo y revisionista que aúne su experiencia vital y artística.

En 1986, Richter comienza a aplicar pintura sobre sus compilaciones fotográficas que titula *Overpainted Photographs*, lo cual reflexiona, entre otras cosas, sobre la importancia de la fotografía como objeto. Dicho de otro modo, consigue la objetivación de cualquier motivo fotográfico independientemente de su valor en la vida real (familia, retrato, paisaje, recuerdo o descarte), unificándolos bajo un nuevo criterio, mediante manchas y categorías aparentemente caprichosas (como el color de fondo o la textura de la pintura que se aplica). Esta forma de pensar las imágenes a partir de su agrupación y ordenación en el espacio expositivo es un buen ejemplo de fotografía de investigación, que combina



Sol Lewitt, *Autobiografía*, *Autobiography*, 1980.

criterios creativos y expositivos dentro de una tendencia general a dar mayor protagonismo a la figura del comisario como artista.

En esta línea de la autobiografía de archivo, existe un precedente de 1980 titulado *Autobiography* por el artista conceptual Sol LeWitt, un conjunto de paneles compuestos por fotografías de sus objetos cotidianos. Su panel con 9 fotografías de botellas o de utensilios de cocina, entre otros objetos domésticos, se organiza en filas de 3 imágenes cada una, mostrando detalles de su vida privada de forma objetiva, sin aditivos sentimentales o interpretaciones personales. Este relato vital desplaza la centralidad del ego del artista gracias a la frialdad y mecánica del inventariado. Este desplazamiento se debe al cambio de su medio habitual, el escultórico, por la imagen fotográfica, más plural en comparación con la monumentalidad de la escultura. La obra de arte única se vuelve insuficiente a la hora de representar la multiplicidad y la banalidad del ego. Estas instantáneas giran en torno a la banalidad de la vida, a lo que en definitiva es *él mismo* en tanto que él admite que se siente reflejado como Narciso en su obra. Bien es cierto, que la colección de enchufes de LeWitt carece de la presencia de él mismo pero nos muestra una corriente fotográfica vinculada a lo cotidiano o *everyday* que se diferencia de los *snapshots* o instantáneas porque responde a un proceso metódico de coleccionismo o índice de lo cotidiano.

El valor de los *ready-mades*, u otros objetos artísticos como las postales, se debe a elevar su estatus desde lo cotidiano a lo artístico al incluirlo en el espacio expositivo. El significado del referente no depende de su valor en la vida real sino de las connotaciones que el lenguaje en cuestión ha alcanzado en el contexto artístico. Las esculturas de Sol LeWitt carecen del interés por la repetición y la monotonía que caracteriza su autobiografía fotográfica. Las connotaciones de esta captura de la realidad influyen en la narración autobiográfica y justifica las diferentes categorías que, aunque inevitablemente interconectadas, tratan de crear ciertos grupos afines de estrategias. El nivel de narcisismo y posesión de ambas obras difiere sustancialmente, desde el catálogo aséptico de objetos cotidianos de LeWitt hasta monumentalidad de sus piezas minimalistas.

La fotografía no necesita ser figurativa para contar una historia personal ya que tanto los objetos encontrados o creados como el espacio natural o urbano se pueden considerar un archivo vital donde se imprimen las huellas de la vida interior del creador. Además de la fotografía familiar y los múltiples retratos que conviven día a día como objetos fetiche para la gran mayoría de hogares del mundo, nos encontramos con un determinado grupo de artistas que utilizan el valor añadido de la fotografía para utilizar los objetos como motivo central de su obra. Generalmente, guiados por un afán coleccionista, una

obsesión por el control de las horas o por el registro exhaustivo de los objetos que les rodean, existe un gran número de fotografías cuya obra consiste en fotografiar una y otra vez determinados objetos, clasificándolos según diferentes categorías. Desde 1998 hasta nuestros días, los paneles fotográficos de Zoe Leonard muestran conjuntos de puertas metálicas, de rejas o de fajos de productos alimenticios que traducen ciertas agrupaciones de significado previamente definidos mediante la palabra; es decir, que “el objeto que se exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura” (Castilla del Pino: 1989: 147).

Existe una analogía entre los inventarios visuales y escritos, ya que ambos insertan la obsesión, la acumulación, el orden y una serie de rasgos estilísticos comunes que caracterizan la autobiografía. Por ejemplo, el proyecto *No importa* (*It doesn't matter*, 2012) de la artista checa Katerina Šedá trata de combatir la depresión de su abuela tras quedarse viuda asignándole una serie de ejercicios de inventario. La artista propone a la abuela hacer un listado de los artículos que había vendido en su ferretería de Brno durante más de 30 años. A través de un cuestionario sobre su pasado y unos ejercicios rigurosos, la abuela se sumergía en la tarea artística supervisada y presionada por la nieta. “La propuesta de Šedá constituye un ejercicio valioso de recuperación del pasado y de la memoria familiar mediante la práctica artística, pero tam-

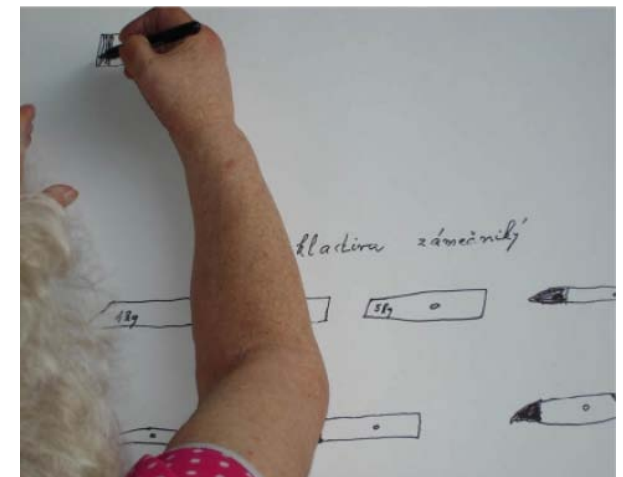
bién invita a hacer una reflexión crítica sobre la complejidad de las relaciones que se producen en los procesos de creación colaborativa de pretendido cariz terapéutico, así como sobre la misma naturaleza del ejercicio artístico”¹³.

La repetición supone, no solamente una forma de mantenerse activo y trabajando o una crítica a los medios de producción masivos que utiliza el *pop art*; sino también una forma de representar la monotonía de lo cotidiano y un día a día en el que abunda la constancia, los horarios, las fechas y los ciclos con los que trabaja On Kawara. Este artista conceptual japonés, presta especial atención a la forma en que multiplicamos, copiamos, ordenamos y repetimos nuestra vida diaria. Sus libros de artista, aparecen meticulosamente organizados en cajas en las que escribe la fecha de realización. Además de sus obras fotográficas, aquellas que contienen fechas o palabras suponen un enfoque completamente diferente del cuaderno de artista.

La función mnemotécnica o catártica del diario como continente de sensaciones se convierte aquí en un esquema de vida perfectamente distribuido. Las *Date paintings* de On Kawara comienzan en 1966 y forman un trabajo seriado denominado *Today Series*. Su metodología de investigación caracteriza su autobiografía por encima de la improvisación y frescura propia de la fotografía instantánea. La organización de la vida en función de sus datos (fecha y lugar) a modo de diario permite hacer analogías con su



Zoe Leonard, *Colchones, Mattresses*, 2003,



Katerina Šedá, *No importa (It doesn't matter)*, 2012.

vida deconstruyendo y reconstruyendo lo cotidiano exhaustivamente en función de sus datos. Explica A. M. Guasch (2009: 16) que el lector crea “lugares referenciales entre todos estos fragmentos, es el lector el que deberá establecer el centro vital de la ‘mancha ciega’, de esta ideología que anima al sujeto, ideología que refleja la de la tarea autobiográfica por sí misma”; On Kawara relaciona fragmentos como si dejara los códigos o datos personales al servicio de un espectador que construirá su vida artística libremente, relacionando colores como una forma de fragmentar y, por tanto, comprender su vida; así pues, “el autobiógrafo propone y el lector dispone”. Nos encontramos con la posibilidad biográfica, la vida en potencia enmarcada únicamente por los datos repetidos una y otra vez, una serie de fechas, códigos escritos a mano, metódicamente que convierten al espectador del proyecto *Today* en un investigador, tratando de descifrar cualquier detalle que se salga de la rutina del artista, la diferencia dentro de la similitud que caracterizan “el enigma de la repetición” (Guasch 2009: 29).

Esta monotonía perfecta y banal carece de cualquier tipo de historia, de la opinión o sentimientos del autor y del sentimentalismo de la experiencia; más que escribir la vida del autor, se limita a acumular, a certificar la existencia de la misma, a vaciarla de contenido. “On Kawara propone que el trabajo artístico y la cotidianidad (...) ocupen la misma zona espacio-tempo-

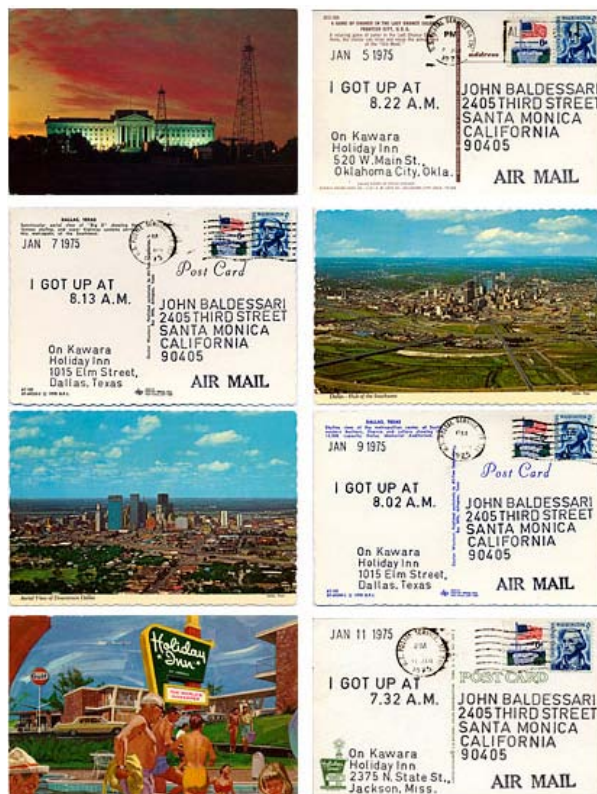
ral” (*Íbidem*). La repetición forma parte del ejercicio de estilo del pintor, una rutina y proceso que podría fácilmente sustituirse por una página arrancada de un calendario pero que el autor somete al proceso pictórico, a una temporalidad cotidiana, banal y, por tanto, inscrita en la definición de arte fotográfico.

Las postales recopiladas en los diferentes viajes de On Kawara forman parte de una obsesión contemporánea por acumular pruebas de nuestra existencia; al igual que hace la fotografía, la postal detiene el paso del tiempo, convirtiendo en real, permitiéndonos tocar, abarcar, disfrutar y compartir con los demás una serie de instantes. “Las postales siempre en color y de formato horizontal, reproducen imágenes típicas de vistas de ciudades y de sus monumentos, es decir, imágenes propias del lugar en que el artista se había despertado en la fecha y hora indicadas o, lo que es lo mismo, del lugar y momento exactos en que el artista había pasado del estado del estado de inconsciencia del sueño a la consciencia propia de la vida cotidiana” (Guasch 2009: 32).

Si lo importante es el momento que hace referencia a la vida personal, entonces lo mejor sería recurrir a las imágenes existentes, una economía de la representación que recicle las imágenes repetitivas de los lugares turísticos, como las colecciones de monumentos que suelen funcionar como memoriales. La compra de un producto comercial como la postal turística puede considerarse una forma de apropiación



On Kawara, *Date paintings*, Serie *Today*, a partir de 1966.



On Kawara, *I got up*, 1968-1979.

que evita el acto creativo de tomar la fotografía. El yo fotógrafo se convierte en yo consumidor o, como aparezca en el capítulo sobre fotografía encontrada, yo ladrón ya que se define a través de imágenes que tomaron otros; la experiencia fotográfica ajena se asume como propia en esas postales que el viajero firma como parte de su itinerario.

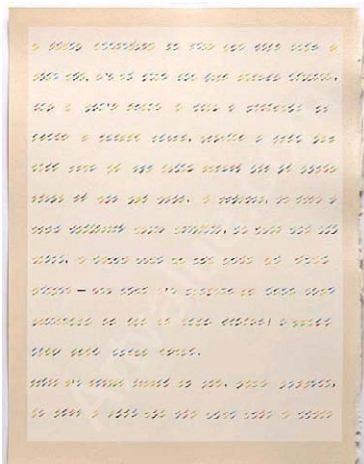
La postal expuesta en el museo, que escapa de su almacenamiento en un cajón o en un álbum familiar, contiene el desapego necesario para que cobre un sentido global, para que deje de hablar del autor y se convierta en una de tantas formas de hacer autobiografía colectiva, una dispersión antiderridiana que “lucha contra el mal de archivo mediante el envío de su obra. Esta diseminación es la que le da movimiento a la apropiación” (Guasch 2009: 33). La apropiación artística pone en tela de juicio la autoría que se bifurca en dos referentes: el que firma la obra y le da sentido autobiográfico. Por ejemplo, los tres libros de artista *I met*, *I read*, *I went* de On Kawara (2004, 2007 y 2008, respectivamente) no implican la realización de la obra original o la toma de la fotografía.

La pureza del criterio de On Kawara se debe a la reducción de su vida a términos visibles y muy objetivos, datos fiables obsesivamente ordenados en un archivo, unas rutinas a patrones autoimpuestos como sucede con la repetición sistemática de comidas de Andy Warhol. Por ejemplo, el artista se convierte en el personaje

creado, en ese caso del coleccionista y el detective de todas las acciones de su vida. Su recorrido objetual rastrea las huellas visuales que constituyen este archivo fotográfico, como si fueran los listados o los dietarios que tienen en común la fotografía con la literatura del yo, aunque según Ignasi Aballí: “los listados no tienen mucho de autobiográfico”¹⁴

Para su obra *I got up*, On Kawara envió a sus amigos postales de monumentos y lugares turísticos entre 1968 y 1979. Las tarjetas de On Kawara podrían considerarse esculturas ya que se exponen como objetos tridimensionales –vitrinas o dispensadores verticales, como monumentos contemporáneos a la globalización; o bien, considerarse *mail art* ya que coinciden la fecha, el mensaje (*I got up at*) y la dirección. A pesar de la diferencia cultural de los diferentes monumentos, el conjunto muestra una misma mirada turística, un punto de vista espectacular, completo, detallado y bello de un lugar emblemático.

La obra *Code* (1965) de On Kawara consta de numerosas páginas con rallas de colores organizadas en líneas. Este lenguaje visual requiere una interpretación del código ilegible para descifrar su significado verbal. Sus obras parecen ocultar información sobre la vida que subyace bajo este nuevo lenguaje, como vemos en otra de sus obras *Date paintings in 89 cities* (1992), en la que varias capas pintura ocultan noticias de periódicos locales. Estos cuadros se expo-



On Kawara, *Codes in Braille*, 1995.



Sophie Calle, *El Rehen*, 1979.

nen girados contra la pared de forma que sólo podemos ver el dorso, ocultando la riqueza de matices pictóricos de alta calidad (similar a la preparación de la tabla). Atendiendo al resultado pictórico que vemos en los museos, el cuadro funciona únicamente como objeto comercializable, consumible o continente de un concepto que no podemos contemplar. En otra de sus obras *Code in Braille* (1995), On Kawara fotografía un texto en braille, que pierde completamente su función lectora pero ilustra perfectamente la paradoja de la comunicación. La información que subyace bajo una imagen simple tiene referentes infinitos, más allá de las intenciones del artista. Ya lo demuestran los objetos cotidianos y rostros de los periódicos pintados repetitivamente por Andy Warhol desde principios de los sesenta. Esta repetición de motivos está relacionada con la creación de un nuevo lenguaje, que utiliza la repetición de la imagen hasta llegar a constituirse como icono.

El aislamiento auto-impuesto de On Kawara determina su obra y su forma de vida que le asegura un lugar excepcional en el arte moderno. La austeridad con la que su vida se reduce a datos que resultan similares entre sí, homogeniza su vida cotidiana y traduce la temporalidad propia de cada evento a la del proceso artístico. Por un lado, ralentiza cada evento mediante el lento proceso de secado. Por otro lado, acelera el proceso creativo incluso hasta eliminar su manufactura como hemos visto en la apropiación

de postales. Sus obras hablan de la distancia entre el lenguaje y sus rutinas diarias sin hablar de él mismo: “A pesar de toda esta información indica naturaleza autobiográfica y un informe diario, específicamente tiene las características un ‘diario’, no revelan prácticamente nada del mismo On Kawara. Él se mantiene firme al fondo”¹⁵. La repetición obsesiva identifica este tipo de autobiografías seriadas y compuestas por colecciones de objetos. Su temporalidad, explica Estrella de Diego (2008: 20), se caracteriza por la “maniobra duplicatoria”:

“Y en este juego fetichista, tan querido para los miembros del surrealismo, las postales terminan por ser mucho más que un modo de controlar el mundo o de coleccionarlo. Hay algo trágico en esa acumulación de presentes irremediables y dispersos en un transcurso ajeno a ellos; en estos pequeños retazos de vida perfectas y convencionales -las esperadas-; aquellas que describen los espacios atrapados en sí mismos y su instante perpetuo”.

Los archivos actualizan un pasado almacenado e irrecuperable, provocando reacciones en cadena, como vemos en las imágenes de *mail art* o el arte postal. La distancia entre el emisor y el receptor lleva tiempo y capacidad de interpretación del mensaje; el diálogo ajeno al espectador debe ser decodificado. El género epistolar también suele integrarse en otro tipo de relatos, como sucede en el siguiente texto aclaratorio de Sophie Calle sobre la historia que subyace tras su fotografía *El Rehen*, perteneciente a su serie *Autobiografías (El marido)*, de 1998:

“No podía contar con él. En nuestra primera cita, se había retrasado un año. Por ello, cuando partió, y para asegurarme que volvería, le exigí un objeto como *rehén*. Una semana después, me enviaba una pequeña pintura del siglo XIX, *La carta de amor*. Era el retrato de una mujer joven que se parecía extraordinariamente a mí y que, según escribía, era su bien máspreciado. Al año siguiente, el 18 de enero de 1992, alquilamos dos anillos y un testigo y nos casamos en un *drive in wedding window* (ventanilla para casarse sin bajar del coche), de la carretera 604 a Las Vegas. Como regalo, recibí *La carta de amor*: Había conseguido un marido, pero en lo sucesivo nada me garantizaba su regreso” (Calle 2004: 86).

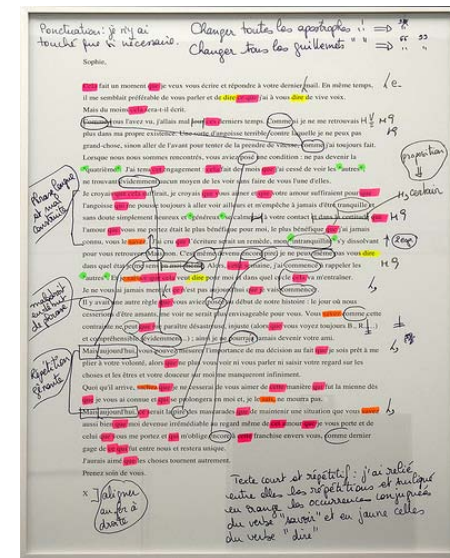
Su amado Greg, acababa con esta relación con esta frase de despedida vía email: *Prenez soin de vous* (*Cuídate*) que servía de motivación y título para realizar esta obra postal en 2007. Ante este colofón amoroso, la artista comienza a preguntarse por la ambigüedad de estas palabras, ya que también pueden traducirse como “válgame Dios”, según comenta el escritor Enrique Vila-Matas¹⁶. No sabía que responder; le preguntó a una amiga qué significaba esto y así comenzó la idea de enviar esta carta a 107 mujeres para que la analizaran en función de sus intereses profesionales. Como resultado plantea una diversificación del análisis epistolar desde la semántica, la poética, la criminología, los jeroglíficos, la danza o la dramaturgia.

Otra artista francesa, Annette Messenger, escribe alrededor de 100 cuadernos y álbumes que pretenden documentar su vida cotidiana entre 1971 y 1974. Cada mañana abre su *Cua-*

dermo de la magia diaria durante el mes de mayo de 1973, escribe Annette y dobla el papel en cuatro partes para descubrir cómo va a resultar el día según la mancha que se forme alrededor de su nombre. Atribuye a este papel cualidades adivinatorias que cada día comienza a escribir *Hoy...*, etc. Imitando el formato de los horóscopos, relata de forma abstracta su devenir diario: propósitos a corto plazo, elementos que se van a cruzar (el teléfono, un pájaro, el cartero), confidencias y ciertas decisiones. El lunes 7 de Mayo, la mancha del papel le recuerda a la chaqueta marrón de su padre, que le llamará y será lo más importante del día.

Toda la obra de Messenger gira entorno a su relación fetichista con los objetos que también traslada a su trabajo con fotografías. Una mano, una boca, un pecho o un pie, entre otras partes del cuerpo, aparecen fotografiados, enmarcados y colgados en forma de círculo en su instalación *Mis votos* (*My Vows*, 1988-1991). Las manos, las bocas, los ojos, cuelgan de cuerdas conformando un cuerpo desestructurado, repetido, saturado y encasillado en pequeños marcos. En este caso, las fotografías son a la instalación, lo que las palabras al diario, fragmentos más o menos ordenados que conforman un nuevo cuerpo: fragmentado.

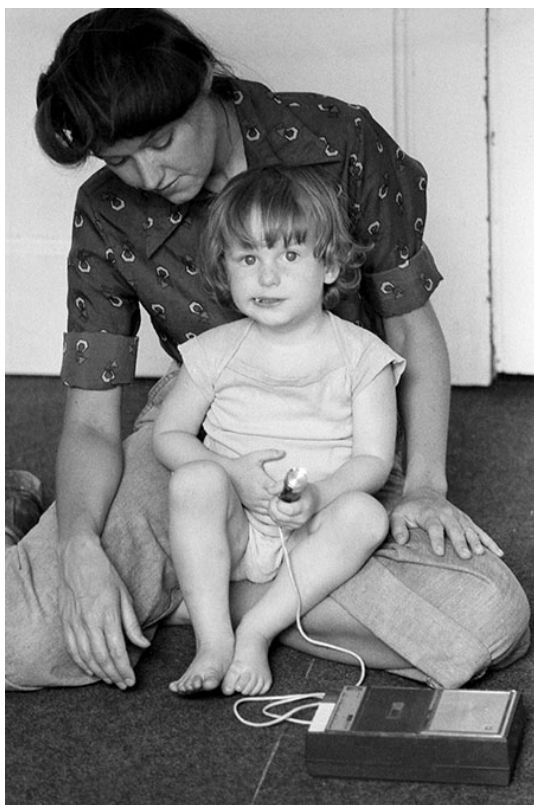
En esta línea feminista de los setenta, la artista conceptual Mary Kelly trabaja con instalaciones narrativas de gran escala y escritos teóricos. Su obra *Post-Partum Document* (1973-9) regis-



Sophie Calle, *Cuídate, Prenez soin de vous*, 2007.



Annette Messenger, *Mis votos, My Vows*, 1988-1991.



Mery Kelly y su hijo grabando una sesión para *Post-Partum Document* (1973-79), 1975. Abajo, *Documentation II Analyzed Utterance and Realsted Speech Events*, 1975.

tra obsesivamente sus funciones maternas que se encarga de repetir una y otra vez determinadas acciones para fijar estos conocimientos, hasta constituirse como un yo bífido, mitad madre mitad artista. Los paneles informativos dan cuenta de la altura, peso, alimentación y todo tipo de datos cotidianos acompañados de comentarios sentimentales y emocionales, por ejemplo, la creciente huella de sus hijos en una escayola con el paso de los años o la huella fecal sobre la ficha alimentaria; estos rituales de crianza suponen una nueva forma de escritura. La repetición compulsiva, característica del aprendizaje infantil, también funciona para la madre, que aprende a controlar y a realizar las funciones en lugar de sus hijos.

Como explica la mencionada teoría sobre el *index* (Dubois 1983), la fotografía señala elementos de la realidad otorgándoles un valor artístico, es decir, convirtiéndolos en fetiche. Este proceso de fetichización aplicado a la obra de M. Kelly, consiste en traspasar conocimientos: por un lado, de la madre al hijo y, por otro, también del artista al espectador. En ambos casos, el objeto implica una transferencia de poder de la objetividad de estos datos a merced del espectador, que funciona como un niño profano en la materia, para que los interprete y los haga suyos. En palabras de A. M. Guasch (2009: 44):

“El trabajo de Kelly manifiesta, pues, una sensibilidad precursora en lo referente a la corporeidad -algo muy propio del arte feminista en general-

pero sobre todo en su relación con el índice, ese particular tipo de signo que la semiótica de Peirce relacionó con la huella, el psicoanálisis asumió a través de la figura del fetiche y que la propia Kelly reconoció como característica emblemática de su trabajo: ‘La mayor parte de mi trabajo, incluyendo *Post-Partum Document*, comienza con estudios fotográficos. Me desplazé de la fotografía hacia otro tipo de documentación, del icono al índice’.”

El paso del tiempo va distanciando físicamente al niño de la madre, se van perdiendo los valores iniciales y, no sólo el niño tiene que superar el trauma de independencia respecto del cuerpo materno sino que la madre conserva a su niño en estos objetos, conserva no sólo los detalles de su crecimiento sino también la relación irrecuperable de dependencia. Según Sigmund Freud¹⁷, el binomio *Fort-Da* (“Lejos, ausente”-“Ahí, presente”) se basa en el juego infantil de desaparición del escondite, ocultando objetos para ser consciente de sí mismo como ser independiente. En el caso del vínculo con la madre, la escenificación de la muerte de la madre, forma parte del proceso de independización infantil para superar el trauma del crecimiento hacia la vida adulta.

La autobiografía foto-literaria de M. Kelly no funciona de forma lineal con su introducción, nudo y desenlace, sino por acumulación, enumerando en forma de listas o coleccionando objetos se demuestra el vínculo materno-filial. El trauma freudiano define la superación del día a día, la construcción de una identidad propia,

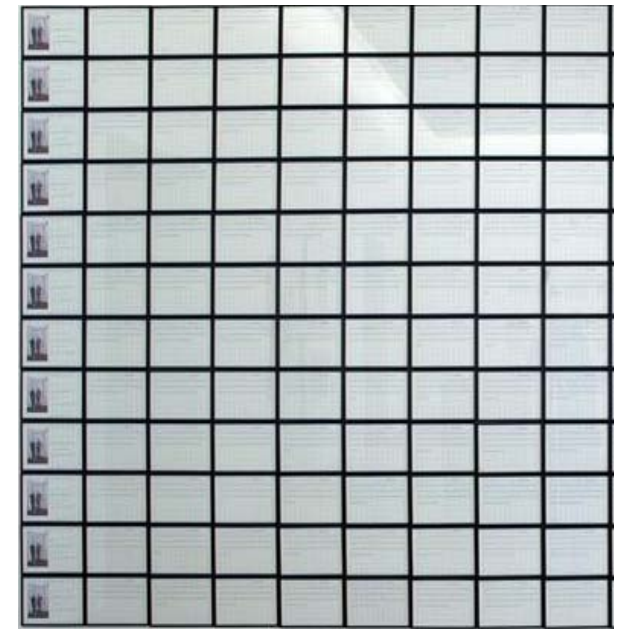
que analizan los estudios feminsitas. “Los traumas implícitos y explícitos, en especial los que afectan a la mujer como figura sometida a las presiones de un entorno patriarcal que sólo le concede un poder momentáneo en cuanto madre y nunca como mujer” (Guasch 2009: 44).

Dentro de las numerosas narraciones de la relación madre-hijo que pueblan la autobiografía, destaca la versión numérica de la artista conceptual alemana Hanne Darboven. Su obra titulada *Posthum Meiner Mutter* (*Mi madre póstuma*, 1999) consiste en papeles con cifras, imágenes y datos repetidos consecutivamente en 12 filas, una por cada día del año posterior a la muerte de su madre. En el museo neoyorkino especializado en grandes instalaciones *Dia: Beacon*, H. Darboven expuso una serie de objetos y esculturas que se repiten en las fotografías, como si fueran los motivos rococós de una pared empapelada. La fotografía de una cámara de fotos montada en un trípode, apunta con su mirilla a una foto contigua; así sucesivamente una imagen señala a la siguiente, estableciendo diversas conexiones entre el objeto, su representación y su copia, repetida tantas veces que acaba por establecer nuevas relaciones entre las imágenes y dotando de nuevos significados a los objetos de la sala.

Las imágenes se transforman en palabras y las palabras, a su vez en imágenes, que forman un mapa, un paisaje de información infinita: un cisne de madera, una cruz, un robot, un objeto,

una imagen, una escultura, una estatuilla, una palabra, un garabato o un número, se alternan inventando un lenguaje propio. De esta combinación de artes surge lo que la artista denomina: “prosa matemática”, una forma de huir del sentimentalismo y el apego autobiográfico con “la voluntad de alejarse de un lenguaje verbal que consideraba demasiado cargado de emociones e históricamente desacreditado como herramienta de representación de la realidad. Los números funcionan como vehículos narrativos, ya que, según Darboven “los números son la forma más neutral de hablar de las cosas; sin nombres, sin objetos, sólo el recuento de números y el uso de fechas” (Guasch 2009: 47). Los números funcionan como vehículos narrativos, más neutrales que la fotografía, y reducen los sentimientos a la objetividad merecida.

En 1978, el trabajo *Bilddekumentation* <78 de H. Darboven muestra un texto encuadrado por una serie de garabatos; en la página siguiente, el lugar del texto lo ocupa la fotografía de un pato de cerámica y en la siguiente de un pez, siempre rodeados de garabatos, creando un amplio catálogo de objetos decorativos, objetos de dudosa utilidad enmarcados por el grafismo puro, la extraña necesidad del trazo que da sentido a la presencia del artista. La distinción entre el pensamiento de los demás (sentirse observado, objeto) y sentirse protagonista produce un desplazamiento de la figura del observador como creador que caracteriza a la autobiografía. La



Hanne Darboven, *Mi madre póstuma* [*Posthum Meiner Mutter*], 1999.

autoría también es una cuestión de egocentrismo –uno mismo por encima del mundo- o de empatía –uno mismo como cualquier otro, una modesta forma de exponerse, ofrecerse voluntario para ejemplificar la banalidad del ser-.

“Existe la creencia de que la autobiografía está necesariamente instalada en el terreno de la emotividad, y que la escritura autobiográfica necesita de una alta dosis de subjetividad, parcialidad y autoempatía para resultar válida o, al menos, ‘sincera’” (Guasch 2009: 46). La emotividad es ocio y entretenimiento porque utiliza una herramienta básica: la identificación con “lo banal” Benjaminiano. H. Darboven, “a diferencia por ejemplo de On Kawara, no emplea fechas tal y como establece la norma colectiva, sino que reinventa su propio código y desarrolla una ‘prosa matemática’ absolutamente personal y, sin embargo, totalmente lógica y carente de emotividad”. (Guasch 2009: 49) Las postales de Darboven sirven para destacar los problemas de construcción de la identidad alemana ya que “a través de la historia podemos leer lo que no somos capaces de reconocer con claridad en nuestro presente”, explica Detlef Stein (Lil 1999: 100). El duelo debe hacerse de forma personal. El recuento de la historia debe incluir cada uno de esos detalles, cifras que incluyen también la historia de la autora. En lugar de centrarse en el drama de la muerte de su madre, Darboven se decanta por un duelo mucho más medido y terapéutico, consecuencia del influjo de la posguerra en Alemania.

Como veremos en el siguiente capítulo sobre la memoria, la falta de emotividad que predomina en los artistas de la segunda mitad de los sesenta responde a un mal común producto de los XX. La historia personal plantea una alternativa al relato heredado del Romanticismo que, en lugar de centrarse en el drama de la muerte, individual o colectivo, propone contundentemente un nuevo lenguaje numérico. A través de la fotografía seriada, se construye una autobiografía sin emociones, distante a la par que personal. Se redefine un yo histórico que proporcione más objetividad, una alternativa contra la censura de los regímenes dictatoriales, que podría denominarse autobiografía científica u objetiva. A través de la objetificación de los detalles cotidianos, estos egos coleccionistas desdramatizan su día a día, creando una narrativa fragmentada, repetitiva y figurada, una autobiografía inerte.

3.2. Del espacio privado al espacio público: Un cuarto propio

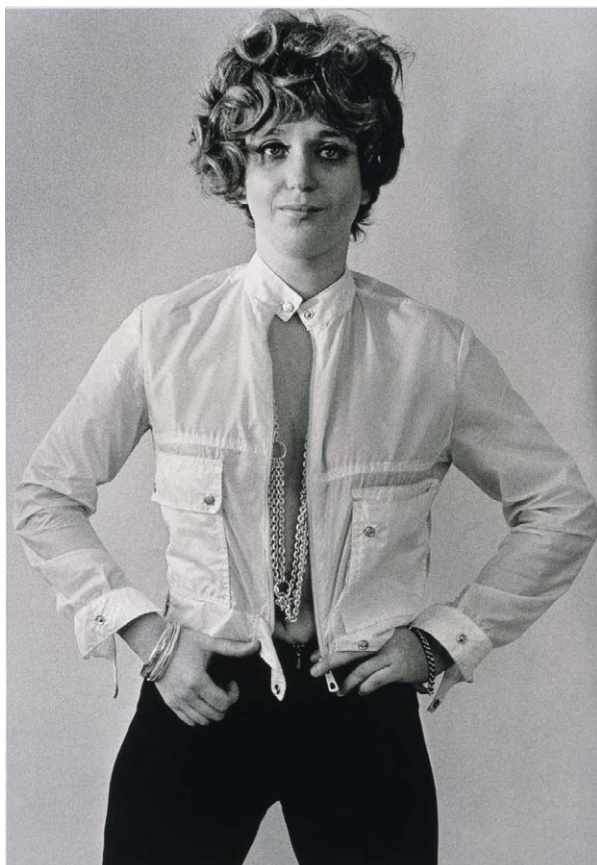
“A medida que avanzaba en mi proyecto, fue cada vez más obvio que en verdad no importaba dónde optaba por fotografiar. El lugar sólo me daba una excusa para producir un trabajo. (...) sólo se puede ver lo que se está dispuesto a ver, lo que la mente refleja en ese momento especial” –George Tice (Sontag 2005: 272).



Julia Margaret Cameron, *Tristeza [Sadness], Terry a los 16 años*, 1864.

Al igual que los mapas organizan el terreno de forma territorial y, por tanto, jerárquica, también la representación del espacio personal, público, íntimo o privado ha servido para visibilizar la integración social. Las diferencias entre el espacio personal, doméstico o familiar y el espacio laboral, social e influyente, es un motivo de estudio de género que suele asociarse respectivamente a la mujer y al hombre. Las primeras feministas han reclamado la visibilidad del espacio privado como una forma de crítica a los prejuicios machistas y a la importancia de valores más familiares y humanos, que no son tan minoritarios como ignorados. Ya en 1929, el libro *Un cuarto propio* (ed. 1991) de Virginia Woolf reclama un espacio propio para la mujer a la que históricamente le fue negado, incluso dentro del hogar, donde pueda desarrollarse personalmente. El refugio o espacio privado proporciona el aislamiento, la libertad y la intimidad indispensables para la creatividad. El espacio doméstico como espacio de la intimidad, generalmente asociado a la mujer y la familia, se ha minusvalorado históricamente hasta convertirse en lugar de batalla de la lucha feminista. La representación del hogar como espacio autobiográfico por excelencia establece un vínculo entre la vida personal y la laboral, el espacio público y el privado, entre la intimidad y la publicidad, dando a conocer aquello que está oculto e infravalorado.

La fotografía autobiográfica está históricamente vinculada a la fotografía doméstica, ya que el espacio privado, también implica trabajo privado de remuneración y de reconocimiento social. Excepto algunas fotografías como Ella Maillart (1903-1997), es difícil encontrar reporteras que realizaran grandes viajes o documentaran guerras. Por el contrario, la mirada femenina suele relacionarse con imágenes de la familia o del hogar, como los retratos románticos y familiares de Julia Margaret Cameron. Sus influencias literarias aparecen tanto en sus representaciones alegóricas como en su relación con el grupo literario de Bloomsbury y con su sobrina nieta Virginia Woolf. Al igual que sucedió con Lewis Carroll, su fotografía academicista tuvo que esperar al reconocimiento póstumo. Aunque su participación en la Exposición universal de 1870 supone un gran avance para la difusión de la fotografía femenina, no podemos hablar de una verdadera lucha por la integración del arte realizado por mujeres hasta los años setenta.



Valie Export, *Transferencia de identidad, Identity Transfer*, 1968.

En su libro *Made in Austria* (1967), Valie Export dice así: “Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres, si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica” (Grosenick 2002: 126); reflexiona sobre la cosificación de la mujer, que se consideran artículos tanto dentro como fuera del mundo del arte. Parte del proceso de V. Export consiste en fotografiar una y otra vez las vistas desde la ventana. Desde las primeras secuencias de Edward Muybridge, la ventana es un lugar común de la fotografía que vincula el encuadre fotográfico con el espacio intermedio entre el espacio interior y el exterior, un diálogo entre el espacio físico y el psicológico.

La constancia y las rutinas en el método de trabajo demuestra la forma de vida del fotógrafo, como bien explica la costumbre de tomar una fotografía diariamente del protagonista de la película *Smoke* (Wayne Wang y Paul Auster, 1995) y que posteriormente guarda en un álbum. Al igual que muchos fotógrafos salen a la caza del momento más impactante, otros muchos funcionan de forma similar a los pintores, trabajando en su estudio, experimentando a través de la repetición de los mismos procesos hasta que sucede el acto mágico. Muchas de estas secuencias surgen como un boceto, una cierta forma de trabajo y de aproximación a la realidad alejada de la instantánea y más próxima a la narrativa, al cine o a la lectura o incluso a la pintura en su

intención de captura del tiempo y/o del movimiento. Desde la invención de la cámara oscura en el Renacimiento¹⁸, la percepción del espacio está íntimamente ligada al espacio mental, que se ha distribuido jerárquicamente y regido por los roles más poderosos, masculinos y occidentales a los que se enfrentan numerosas artistas.

Las obras autobiográficas se refieren habitualmente al espacio familiar o doméstico, pero también existe un gran interés por todo tipo de espacios donde los creadores pasan la gran mayoría del tiempo. Numerosos talleres de artista, despachos de escritores o estudios de música han llamado la atención de los fotógrafos, debido a una conexión especial entre el espacio de creación y el espacio mental que representa, siendo habitualmente significativo de la personalidad del artista. Aunque aparentemente los espacios de creación, generalmente románticos y bohemios, se oponen a los espacios laborales industriales. La evolución tecnológica ha ido aumentando progresivamente los espacios repetitivos y masificados, generando oficinas cada vez más productivas e impersonales, como retratan los fotógrafos de la escuela de Dusseldorf con el matrimonio Becher a la cabeza.

Desde un punto de vista más antropológico, las oficinas resultan una escenografía ideal para la parodia y el drama de la vida diaria, como representa el trabajo *Workstations* (1987-1988) de la británica Anna Fox. Este proyecto recoge una serie de instantáneas junto con un pie de

foto que parodia el trabajo en la oficina durante la época de Margaret Thatcher en Gran Bretaña. La relación entre el texto y la imagen muestran la visión crítica de la fotografía.

Durante mi estancia en Farnham (Inglaterra) en 2009, tuve la oportunidad de entrevistar a Anna Fox, quien me explicó cómo, antes de ponerse a hablar de temas personales o de fotografía banal o cotidiana, debía ganarse un status. Por este motivo, sus primeras fotografías seguían deliberadamente la tendencia vigente en los fotógrafos de los ochenta: el trasfondo social, los cambios laborales y la crítica económica. Unos más nóveles y otros más consagrados, todos estaban rompiendo con la pertenencia de la fotografía al ámbito del diseño y tratando de dotarla de una independencia artística, entonces basada en lo documental. Así comienza la fusión de textos e imágenes en la fotografía narrativa de Anna Fox que progresivamente se van haciendo más personales. Del espacio laboral como reflejo de la sociedad, se traslada al doméstico, como reflejo de su forma de vida. El protagonista de su *Cockroach Diary* (1996-1999) es su piso de Londres compartido por familia, amigos y una invasión de cucarachas que campaban a sus anchas por el lavabo o las baldosas. Los textos y las imágenes combinan detalles cotidianos en este diario fotográfico, editado en una colección de cuadernillos junto con su trabajo más didáctico.

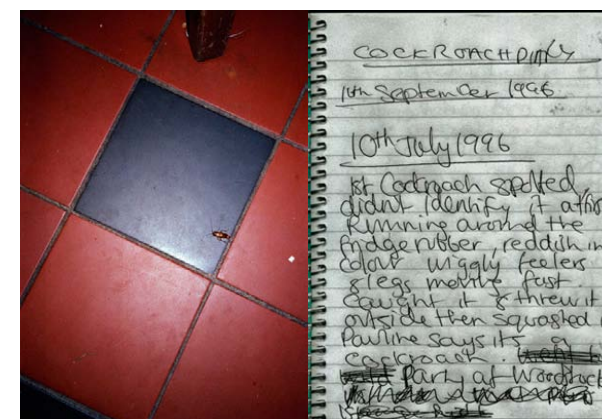
A raíz de las conversaciones que mantuve con Anna Fox, se hizo patente una relación entre la

inserción laboral de la mujer y el auge de la fotografía laboral como medio idóneo para evidenciar la discriminación y, al mismo tiempo, abrir este camino. Precisamente, con la intención de sumergirse en una experiencia laboral más auténtica, el proyecto *Volksboutique* (1996-1997) de la artista norteamericana Christine Hill registra diversas oficinas para reivindicar la utilidad del trabajo del artista para la sociedad. En lugar de representar el típico *atelier*, las fotografías de los despachos de C. Hill critican el prejuicio del artista bohemio y marginal y la exclusión del artista de los espacios laborales productivos. En 1995, construye sus “oficinas móviles” con la intención de crear una “tienda para la gente” en la que pueda mostrar las estructuras sociales que sustentan la vida diaria del artista que es en sí mismo una empresa, una productora, un interlocutor, un creador, un publicista y un vendedor de su propio trabajo, es decir, un empresario. “*Volksboutique* no es un teatro, es una producción de vida”, explica Hill¹⁹.

Habitualmente, el artista se enfrenta a la imposibilidad para conciliar vida y obra, por lo que unifica ambos en esta tienda: “*Volksboutique* es una entidad que incorpora la vida cotidiana y la práctica artística... Se trata de hacer lo que te gusta y saber lo que quieres”²⁰. Su obra ofrece diferentes tipos de modelos de oficina para artista como método de concienciación social, como en su definición e imagen de la escenografía laboral tradicional (como su obra *Desk.Retro*, 2000).



Anna Fox, *Advertisement*, 1986. Serie *Workstations*, 1987-8. Pie de foto: “No hay nada malo con el tema de la avaricia, a no ser que lleve a una conducta deshonesto o antisocial. [There is nothing wrong with avarice as a motive, as long as it doesn't lead to dishonest or antisocial conduct]”.



Anna Fox, *Cockroach Diary*, 1996-99.



Christine Hill en su *Proprietrix - Volksboutique*, 1996-7. Fotografía tomada por Felix oberhage.



Antje Schiffers, *Lo fundamental es tener trabajo (Hauptsache man hat arbeit)*, 2003. Trabajo como artista laboral para una empresa de neumáticos llamada Conitech (Hannover). Link a la web del proyecto: hauptsachemanhatarbeit.antjeschiffers.de

En la línea de la firma de “VALIE EXPORT”, la Volksboutique se ha convertido en una marca de artista que Hill define y promociona mediante el paralelismo “de lavavajillas a millonario” de los mitos de los héroes americanos como Steven Forbes o Bill Gates. Esta inserción en el mercado de Hill revaloriza la figura del artista y crítica el mercado del arte y el trabajo de los artistas.

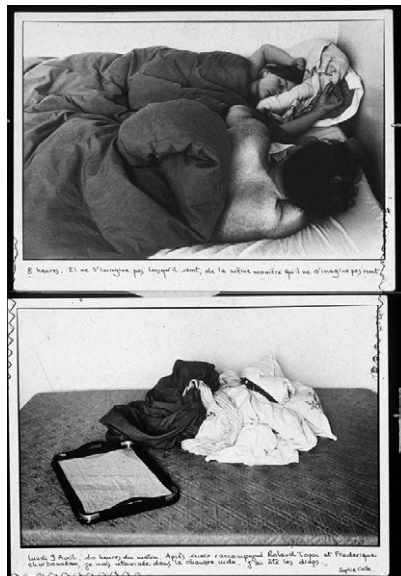
Otra fotografía que trata la situación laboral en relación con el arte es la artista alemana Antje Schiffers. En su proyecto *The main thing is you’ve got work* (2003), hace mención al típico comentario “lo importante es tener trabajo”, como si careciera de importancia el tipo de trabajo, motivo por el que se aventura a solicitar un empleo como artista en la empresa *ContiTech*. “Soy una artista narrativa, concluye, mientras que los otros son artistas silenciosos”, parafraseando al director del departamento de comunicación Mr. Timm²¹. A. Schiffers se da cuenta de que el trabajo artístico es algo más que un resultado, es una forma de vida que cala en la obra. Cuando la artista presentó su proyecto en una escuela, los alumnos pensaron que debían contratarla como un empleado discapacitado o no contratarla ya que es evidente que no podía ofrecer nada en el mundo laboral, lo cual dice mucho de la función del artista hoy en día y su utilidad. Finalmente, no le contrataron como personal laboral sino como asesor artístico ya que no podían admitir públicamente que dedican dinero a contratar un artista por su política

de reducción de costes y también, le advierten, porque su “trabajo” sería infravalorado por el resto de trabajadores.

Este tipo de proyectos autobiográficos de inmersión en otros ámbitos laborales, tienen como objetivo la concienciación social y el intercambio de experiencias, como demuestran las obras de A. Fox o de A. Schiffers, entre otros, el trabajo didáctico es una forma de vida paralela a la artística y a la personal, tres vías inseparables que constituye un “yo mentor” con un objetivo individual y colectivo, más altruista que los grandes egos a los que estamos acostumbrados.

Del paisaje interior al natural: camas y cumbres borrascosas

“Me pareces una vieja, Elena -dijo ella, delirando-. Tienes el cabello gris y estás encorvada. Esta cama es la cueva encantada que hay al pie de la colina de Penninston y tú andas cogiendo guijarros para arrojárselos a los novillos. Me aseguras que son copos de nieve. Dentro de cincuenta años serás así, aunque ahora no lo seas. Te engañas, no estoy delirando. Si delirara, me hubiera figurado que eras en efecto una bruja y hubiera creído encontrarme realmente en la cueva de la colina de Penninston. Percibo muy bien que ahora es de noche y que en la mesa hay dos velas que hacen brillar ese armario tan negro como el ébano” –Emily Brontë, *Cumbres borrascosas* (1847: 46).



Sophie Calle,
Los durmientes,
Les Dormeurs,
1979.

Numerosos artistas arriesgan su imagen pública mostrando un juego que les expone y les lleva a la derrota, mostrando la vida como una serie de fracasos o de errores por encima de sus virtudes y logros. Las artistas Sophie Calle, Nan Goldin, Tracey Emin, Sarah Lucas o Lorna Simpson arriesgan su autoestima, exponen sus miedos con sinceridad y se configuran como un yo indefenso y vulnerable. Existe una tendencia exhibicionista en los artistas autobiográficos que les lleva a utilizar su espacio privado y más concretamente su cama como lienzo en blanco para relatar historias de amor, sexo, soledad e intimidad. El ámbito doméstico y, especialmente los dormitorios, conforman una escenografía intimista propicia para expresarse sin tapujos, haciendo que la imagen más privada del autor se haga pública en su obra. La credibilidad de su vida depende del grado de exhibicionismo, lo que demuestra una confianza tanto en el medio artístico como en el espectador. Pero el espacio privado no siempre corresponde con el natural. A través de la identificación autobiográfica con el dormitorio propio, una habitación de hotel, una montaña o una sala de exposiciones, se redefinen los espacios de la intimidad en función del extrañamiento, la familiaridad, la hostilidad o la vergüenza.

A finales de los ochenta, la artista francesa Sophie Calle invita a 24 personas desconocidas a pasar una noche en su cama para fotografiarles durante el sueño y componer estas imágenes en un mosaico titulado *Los Durmientes*²² (*Les dormeurs*, 1979). La autora coloca un panel con 179 fotografías en blanco y negro donde se puede ver la evolución de las posturas y relaciones entre los durmientes. A pesar de lo involuntario que puede llegar a ser la expresión o los movimientos durante el sueño, la apariencia y posiciones convierte a los modelos en objeto de estudio de su investigación. Los modelos tratan de usurpar el control del artista, por ejemplo, forzándose a mantenerse despiertos, a pesar del ejercicio terapéutico que supone el control y la organización de la tremenda acción inconsciente como es el sueño. La escritura a mano sobre las instantáneas aporta los comentarios de la fotógrafa. El espacio de creación se ve violado por una situación nada íntima, por el visitante ajeno al proceso y a la vida de la fotógrafa. Este tipo de espacios resultan autobiográficos al configurarse como “lugares sobredeterminados de contención y conflicto” (Schenk 1998: 282). El espacio predefinido posibili-

ta un intercambio de roles del artista al modelo, del observado al observador.

De esta forma, aísla a los individuos en un contexto físico idéntico para que el espectador pueda reflexionar sobre sus posturas, gestos, rutinas y relaciones entre ellos. La cama de Calle se convierte en un gran lienzo donde proyectar la intimidad de sus amigos, parejas o desconocidos. En general, muchas de sus obras muestran referencias oníricas a través de historias y fotografías de camas suyas o ajenas que cuestionan la distancia entre la intimidad y la privacidad, entre el espacio personal y el espacio social. Esta autobiografía tiene la peculiaridad de engañar al espectador sustituyendo la imagen del autor por la del voluntario elegido al azar. En su intento de dislocar la experiencia clásica de la observación del objeto fotográfico, tiende a un imposible ya que “ninguna parte del arte de la escritura es absorbida por ese intento de concebir un mecanismo a prueba de tontos para la exclusión automática de respuestas no deseables para una expresión determinada” (Jameson 1981: 106-7). Este tipo de fotografía autobiográfica deriva en un juego de ficción y control, de premeditación e instantaneidad, de impulsividad y manipulación oportunista.

La fotografía de objetos oníricos contiene este diálogo entre consciente e inconsciente que muestra en sus fotografías de cabeceros de camas del hotel, donde se puso a trabajar para cotillear las habitaciones de los huéspedes; en

su instalación de su propia cama, con sábanas y mesilla en el Museo Pompidou de París; en el camisón y la almohada con las que posa en lo alto de la torre Eiffel durante la noche de la luz en París, escuchando los cuentos de sus visitantes como en *Las mil y una noches* (1835); o las cartas de un amigo con fotografías del recorrido del transporte de una cama. La vida de Calle se cuenta a través de este archivo de espacios y objetos cotidianos que, bien sean contruidos o encontrados casualmente, sirven como documentación de su empeño por llevar a cabo, experimentando y sintiendo personalmente, la fina línea entre los sueños y la realidad.

La artista utiliza la fotografía, no sólo como registro de una acción, sino para crear una secuencia que hable de sus sentimientos. En su proyecto *Exquisite Pain* (1984-2003), Sophie Calle muestra una serie numerada de fotografías a modo de diario de su estancia en Japón. En la exposición realizada en el Museo Pompidou, se podían ver una serie de imágenes de recuerdos sobre aquello que dejó atrás, mostrando la fotografía de un recuerdo por cada día que le queda por sufrir la distancia de su amado. Calle fotografía objetos que funcionan como un fetiche que encarna la esencia de toda la historia, como vemos en la fotografía de un zapato de tacón junto al siguiente texto:

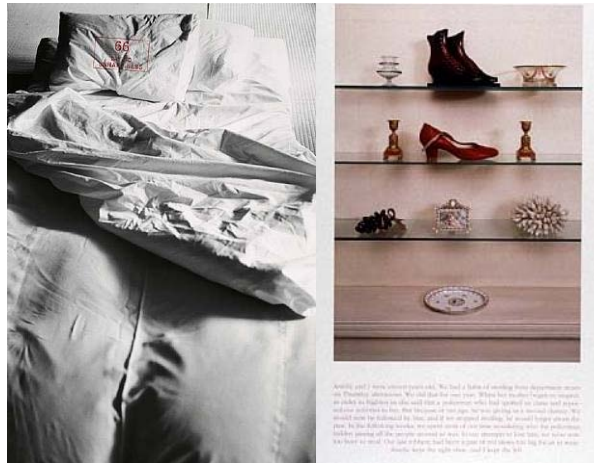
“Yo tenía veintisiete años de edad. Fui contratada como artista de striptease en un carnaval ambulante, que fue creado para las vacaciones de Navidad



Sophie Calle, *Habitación con vistas*, 2003



Sophie Calle, *El hotel: Habitación 44*, 1981.



Sophie Calle, *Dolor exquisito: Cuenta atrás 66*, *Exquisite pain: Count Down 66*, 2000; Sophie Calle, *Red Shoe*, 2000.



Nan Goldin, *Moratón con forma de corazón*, *Heart-sharped bruise*, Nueva York 1978.

en la esquina de *boulevard de Clichy* y *rue des Martyrs*. Se suponía que debía desnudarse dieciocho veces al día 4 p.m.-01 a.m. El 8 de enero de 1981, mientras estaba sentada en la única silla en el tráiler, una de mis colegas, a quien me negué a ceder mi asiento, trató de golpearme en el ojo con su tacón y acabó dándome patadas en la cabeza. Perdí el conocimiento. Durante la lucha, como última escena de desnudo, me había arrancado la peluca rubia, en lo que sería mi última actuación en la profesión”²³.

Casi con un afán metodológico, el diario de esta performance relata el número de veces que tenía que desvestirse y cómo la crudeza de una noche en la que acaban golpeándole en la cabeza le lleva a poner punto y final a su interpretación. El dolor, tan presente en la mayoría de las performances, recuerda la fragilidad y la dependencia de la suerte en determinadas situaciones sociales donde el cuerpo es el campo de batalla de una lucha por los derechos más básicos.

La repetición de determinados elementos personales, tan habitual en fotografía como en literatura, configura un vocabulario específico del artista y que da cuenta de sus obsesiones. El ojo golpeado de Sophie Calle se concentra en el arma, el zapato de tacón, mientras que el de Nan Goldin viene representado por la herida en el ojo. No es casualidad que predomine la fotografía de camas, de ojos o de dormitorios, ya que funcionan como símbolos personales que llegan a constituirse como lugares comunes de la fotografía íntima, un glosario específico para este tipo de fotografía autobiográfica. Según explica

Goldin en su diaporama *La balada de la experiencia sexual* (1978):

“El sexo es sólo una parte de la dependencia sexual. El placer se convierte en la motivación, pero la satisfacción real es romántica. La cama se convierte, en un foso donde las luchas y tensiones de una relación se intensifican o suavizan. El sexo no trata sobre la actuación (el hecho físico), trata sobre una cierta manera de comunicación basada en la confianza, en la exposición y vulnerabilidad que no pueden ser expresadas de otra manera. El sexo se convierte en un microcosmos de la relación, el campo de batalla, un exorcismo”.

La huella del sufrimiento de Goldin queda marcada en su cuerpo o en el de sus amigos, mientras Calle fotografía estos espacios y objetos como contenedores de sensaciones. Las sábanas de Sophie Calle y de Nan Goldin nos remiten al vacío del artista, a la hoja en blanco donde situar los personajes de su experimento, como ratones de laboratorio, observados por la mirada analítica de las fotografías. Este vacío artístico que Maurice Blanchot define en *L'espace Littéraire* en 1955: “La obra plástica tiene sobre la obra verbal la ventaja de hacer más evidente el vacío exclusivo, en el interior del cual parece querer permanecer lejos de las miradas” (Blanchot 1992: 180).

La cama vacía, únicamente como objeto, paño de lágrimas de la soledad o como campo de batalla de los conflictos sexuales es uno de los temas recurrentes de la Tracey Emin. Desde su primera exposición individual en White Cube en

1994 titulada *Mi mayor retrospectiva*, esta artista británica saltó a la fama por desvelar detalles personales de su vida y convertir tanto su trabajo en una autobiografía exhibicionista. Sus obras de carácter confesional e íntimo se basan en sus experiencias, incluso las más dolorosas como la violación que sufrió a los trece años, dos abortos y los desagradables encuentros sexuales de su adolescencia. Este enfrentamiento provocativo de la artista causa rechazo o curiosidad; esta última genera un tipo de espectador que alimenta su morbo y forma parte activa de la obra como *voyeur*. La esfera privada hecha pública transmite la ansiedad y el sufrimiento que hereda de sus referentes: Egon Schiele, Edvard Munch, los mosaicos de Faith Ringgold o el contenido sexual de las piezas de Luis Bourgeois. Como veremos en el capítulo sobre autoficción y alter-egos, el antihéroe no se basa en la construcción idealizada o prototípica del yo, sino en la confesión descarada de aquello que resulta vergonzoso, compartiendo traumas, heridas, enfermedades y todo aquello que requiere una regeneración. Dado que no son quien les gustaría ser, llevan al límite la exposición de lo banal benjaminiano convirtiendo en circo y espectáculo lo más oscuro y mundano del ser.

Desde la confesión de sus aventuras sexuales en sus diarios adolescentes hasta los dibujos y puestas en escena de sus traumas, apuntan a un tópico que comparte con los demás *Young British Artist*, su interés en convertir su vida en un

espectáculo, llevando el egocentrismo propio del artista hasta sus últimas consecuencias. La exploración del yo se convierte en la exhibición del yo, entrando así en el terreno de la representación, del lenguaje y de los medios de comunicación, buscando constantemente formas nuevas de desvelar su intimidad a pesar de lo artificioso de su fama. Emin parte de la premisa de que no hay ningún artista que no exponga su ego en la obra. En diferentes textos, vídeos e imágenes narra de forma recurrente los abusos sexuales cuando vivía en el hotel familiar (en sus 20 monotipos *Family Site*, 1994) o la violación que sufrió a los 12 años saliendo del club donde trabajaba su madre tras la bancarrota de su padre (en su vídeo *Tracey Emin's CV: Cunt Vernacular*, 1997).

En 1996, Emin se encierra durante 14 días en la galería Andreas Brändström (Estocolmo) únicamente rodeada de lienzos con la intención de reconciliarse con la pintura, que le sirve para exorcizar sus demonios. Como explica su título *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, esta performance se inspira en otra de 1974, titulada *I love America, and America Loves me*, en la que Joseph Beuys convive con un coyote durante 7 días como símbolo de reconciliación con la naturaleza. Este confinamiento vigilado por cámaras es muy característico de su estilo personal autoterapéutico en el que la vigilancia actúa como método de control. Además de las 97 pinturas y una instalación que consiste en la extracción de



Joseph Beuys, *I love America and America loves me*, 1974.



Tracey Emin, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996. La instalación contiene 14 pintura, 78 dibujos, 5 huellas de su cuerpo, varios objetos pintados personales, mobiliario, cedés, periódicos, revistas, cocina y alimentos.



Tracey Emin, *Mi cama, My Bed*, 1988.



Tracey Emin, *A veces me siento bonita, Sometimes I feel beautiful*, 2000.



Sarah Lucas, *Toilet revisited*, 1998.

la habitación tal cual estaba, aporta una serie de material de archivo comercializable. El papel de la fotografía y el vídeo resulta fundamental para explicar el carácter exhibicionista y también su difusión en el mercado, como vemos en la serie de fotografías *Naked Photos: Life Model Goes Mad* (1996) que documentan el proceso creativo *performático* que consiste en utilizar una galería como espacio pictórico, vivencial y productivo. Durante su permanencia día y noche en el mismo espacio, la huella de sus sensaciones y sus experiencias íntimas se convierten en objeto artístico. El espacio expositivo, cuando es vivido y se convierte en autobiografía, fusiona el espacio laboral y el artístico.

La necesidad de conexión del espectador con su memoria, ha provocado diversas reacciones: ofensa, agresión, violencia y una serie de sensaciones que generalmente provocan la huida o la identificación. El arte habla de sí mismo, de airear los trapos sucios del proceso artístico como forma de vida, convirtiendo la frustración creativa en un trauma comercializable. Como explica McGrath²⁴, si la obra de Emin consigue atraparte es porque supone un reto para pensar de forma artística y conectar con ella a través de la imagen y especialmente del texto. En las fotografías que documentan esta acción, vemos su cuerpo desnudo leyendo el periódico o pintando dando cuenta de la imposibilidad de separar el arte de la vida.

Su grabación en Super 8 titulada *Homenaje a Edward Munch y todos mis hijos muertos (Homage to Edward Munch and all my dead children)* (1998), cuenta su historia de vida a través de poses cotidianas (durmiendo, orinando o bañándose). Emin reinterpreta sus sentimientos más profundos y viscerales autorretratándose en poses clásicas de la historia del arte. Por ejemplo, la idea de soledad placentera en *A veces me siento feliz (Sometimes I feel beautiful)*, 2000) en la que la artista toma un baño de espuma en recuerdo de la pintura *Woman Bathing* (1891) de Mary Cassatt. Mediante la exhibición de estos detalles privados, se desdibuja la frontera entre las acciones naturales (comer, beber, dormir o bañarse...) y las acciones culturales (la teatralidad del arte, la crítica, los encargos de las galerías o el mercado). Estos dos mundos fisiológico y artístico se fusionan gracias al espacio expositivo que combina sus confesiones visuales y textuales para incomodar y provocar al espectador, obligándole a tomar una decisión, una postura cómplice o una mirada castradora frente a su autobiografía.

Haciendo referencias una y otra vez al pasado, por un lado personal y, por otro tradicional, de la historia del arte, la artista analiza los detalles más íntimos de su vida como la vulnerabilidad, la degradación y la supervivencia. Como aparece en su vídeo *Conversations with my mum* (2001), hablando con su madre sobre todos estos temas en busca de una explicación sobre



Sarah Lucas, *Al natural, Au Naturel*, 1994. Colchón, melones, naranjas, pepino y cubo.

los motivos de sus embarazos no deseados y su promiscuidad como parte de su personalidad. Aunque su obra autoanalítica supone una forma de terapia en sí misma, este vídeo es uno de los más directos a la hora de buscar respuestas en sus raíces maternas. La madre funciona como espectador, como espejo y como origen del problema. El diálogo se produce entre el espectador y la obra, entre la obra y la artista, y añadiendo una nueva metáfora de la relación artística con el diálogo entre la autora y la madre, casi funcionando como terapeuta.

Gracias a la diversidad de medios: pintura, vídeo, escultura, palabras o neones, la artista profundiza en el carácter confesional de este archivo que combina escritura e imagen. Veremos las palabras cosidas, dibujadas, trazadas con luces de neón en *Fantastic to Feel Beautiful Again* (1997) o como hipertexto en su página web. Este tipo de *net art* aglutina el egocentrismo artístico y literario típico de la autobiografía contemporánea. Por ejemplo, en 2009, Emin escribe el libro de poesías *Those who suffer love*, destinado a aquellos que sufren el amor, que contiene también dibujos y comentarios sobre sus experiencias amorosas. Su página personal en la red, se actualiza mensualmente en sus *Escritos del mes*. Uno de ellos comienza mirándose las uñas de los pies “que parecen personas muertas”²⁵ y continúa escribiendo sobre la pérdida y el dolor junto a su fotografía del mes, aparentemente una imagen cualquiera.

En esta misma página, vende los productos de la tienda que montó en el barrio londinense de Bethnal Green junto con su compañera de *Young British Artist of Saatchi Gallery*, Sarah Lucas. Esta artista también autorreferencial cuenta con numerosos autorretratos que determinan el interés de esta generación por cuestionar y publicitar su intimidad como una forma de crítica sobre la invisibilización de la sexualidad en la cultura anglosajona. De hecho, su primera exposición juntas fue *Sensation*²⁶ en la que presenta su *Au Naturel* (1994), una instalación donde muestra un colchón con objetos representativos de los órganos sexuales femeninos y masculinos: un cubo y vegetales respectivamente.

En esta misma exposición en la Royal Academy de Londres, Emin muestra una tienda de campaña con los nombres de *Todos con los que me he acostado entre 1963 y 1995* (*Everyone I've Ever Slept With 1963-1995*), una de sus obras más importantes de 1995, también conocida como *The Tent*. En esta tienda de campaña en la que pega los 102 nombres de aquellos con los que se ha acostado, no necesariamente con quien tuvo relaciones sexuales, durante sus 32 años de vida. La artista habla de este espacio como un lugar de compañía muy especial, ya que se trata de un dormitorio móvil. El listado de nombres implica un esfuerzo mnemotécnico y autobiográfico que conecta con los diarios literarios, los listados y las notas que demuestran una tendencia obsesiva al control, y el orden que



Tracey Emin, *Todos con los que me he acostado entre 1963 y 1995, Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995.

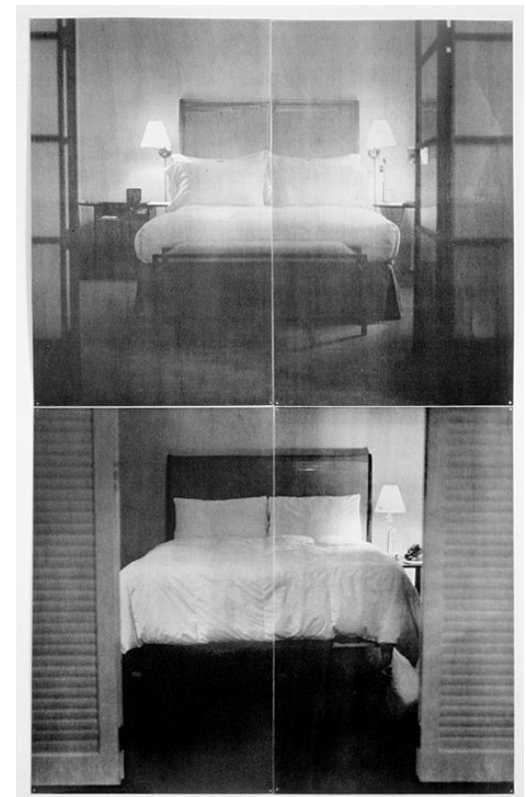
represente su visión de la realidad. Originalmente, había integrado la obra de Tracey Emin en el capítulo 2, como reportaje sexual propio de los *Young British Artist*. Sin embargo, su historia no se proyecta en sus amantes o amigos sino que habla de la soledad a través de los objetos en los que se proyecta, los cuales concentran toda la carga informativa, memorialista y archivística sobre su vida.

También conocida como la “chica mala del Arte Británico”, Emin reinterpreta la fuerza erótica de Egon Schieller convirtiéndola en estandarte de la sexualidad femenina. En 1998, expone su cama con su colchón, sábanas, almohadas, cuerda y diferentes recuerdos bajo el título *My Bed* en la Tate Gallery. Esta pieza central del Premio Turner se gana la atención de las masas pero no del premio en cuestión. Su obra demuestra un gran auto-control a pesar de que sus sentimientos desgarradores, apasionados y frustrados. Si la autobiografía consiste en exponer públicamente tu vida, la famosa cama de Emin evidencia lo más oculto y básico del ser humano y concentra la intensidad de su vida. La cama insiste en la importancia del lenguaje mismo que agrede al espectador, una estrategia que refleja a la perfección este mundo obsesivo que se reduce a sexo, fluidos y desperdicios.

Tanto S. Calle como T. Emin llevan directamente la cama al espacio expositivo, convirtiendo este objeto en testigo de su dolor y en un espacio de desnudez, un conflicto entre lo privado

y lo público, entre la vergüenza y el ego, entre el fracaso personal y el éxito artístico. El papel higiénico arrugado o los preservativos usados tirados en la alfombra de Emin banalizan las relaciones íntimas en comparación con el vacío impoluto y melancólico de la cama de Calle. En ambas, la culpa, el dolor y la soledad se confiesa con absoluta sinceridad, provocando al espectador pudoroso, al igual que los diarios íntimos de Alejandra Pizarnik, Silvia Plath o Virginia Wolf.

Pero estas camas no aparecen siempre en el espacio expositivo o doméstico, hay una tendencia a fotografiar las camas de hotel. En *The bed* (1995), Lorna Simpson fotografía la cama de este tipo de espacios impersonales, que muestra dos fotografías de camas, una encima de la otra, con el mismo mobiliario pero claramente pertenecientes a otra habitación, dos espacios iguales pero diferentes. Junto a esta imagen doble, aparece un texto sobre la intimidad. Las dos fotografías se unen en esta pieza para hablar de una intimidad completamente legal, mejor dicho, de una privacidad o derecho estar con uno mismo o con alguien sin ser interrumpido. El espacio propio que Virginia Wolf reclamaba en el espacio doméstico se ha transformado con la progresiva incorporación de la mujer al mercado laboral y con la globalización que ha desplazado el extrañamiento familiar a otro tipo de espacios, como los hoteles, las residencias y los pisos compartidos como un reflejo de las nuevas estructuras familiares.



Lorna Simpson, *La cama, The Bed*, 1995. Serigrafía en cuatro paneles y el texto siguiente: “Es tarde, dedidimos tomar un último trago en el hotel en que nos registramos esa misma mañana. El servicio de habitaciones del hotel siente curiosidad y llama a la puerta para preguntar qué está pasando, teniendo en cuenta el entorno sospechamos que tal vez hemos violado el código sobre ‘demasiada gente negra en la habitación’. Se consigue más intimidad según el piso en el que tencuentres. Si estás en la suite del ático puedes estar seguro de tu intimidad, pero si estás en el sexto o en el décimo piso, es probable que llamen a la puerta”.



Dirk Braeckman, *B.D.-P.L.-95-01*, 2001. Derecha, *From the series Sisyphus*, 2008.



Isabel Tallos, *Inhabitados*. 2009.

Dada la insistencia por desvincular el espacio doméstico del femenino, considero fundamental incorporar una visión masculina sobre la representación de la cama. En 2004, el belga Dirk Braeckman fotografía una cama bajo el extraño título *N.P.-E.D.-04* con el que el autor acostumbra a clasificar estos espacios. Este fragmento íntimo se inscribe dentro de un conjunto heterogéneo de tapicerías, habitaciones de hotel, espejos grisáceos, bordes de cama, cremalleras, alfombras y cortinas. Los límites entre el fondo y la figura se confunden en una textura gris que aplana todas sus imágenes, especialmente los cuerpos que brotan, de cuando en cuando, retorcidos o de espaldas, emborronados, aplanados y desterritorializados dentro de este archivo de objetos. Este recuento de detalles táctiles simbolizan un intersticio gris entre lo privado y lo público, llevando la desolación de este tipo de espacios vacíos a la sala de exposiciones. La cama, que había definido individualmente como un lienzo donde volcar los sentimientos, se inscribe dentro de un archivo de objetos íntimos. Este glosario “representa la pureza de su mundo personal a través lo que parecen fragmentos de un diario pictórico especialmente selectivo”²⁷.

En su serie *Sisyphus* (2005), los cuerpos desnudos se relacionan bajo la espesura del blanco y negro, lo que convierte al espectador en un *voyeur* que necesita agudizar la vista y la imaginación para entender lo que hacen y cual es la relación del autor con los modelos o con las foto-

graffas encontradas, ya que no puede apreciarse quién realiza la toma. Estos fragmentos hablan de un espacio fragmentado, de un diario que se tiñe de la mirada del fotógrafo en el momento de mirar atrás a su vida y recopilar ese tipo de recuerdos, de trocitos del pasado que provocan sensaciones táctiles en el espectador.

En su serie en color *Kick!* (2007), las sábanas, las piernas, las cortinas, las revistas, las alfombras, los papeles, las telas, las tapicerías, los pelos, la lluvia y la nieve se unifican bajo una misma textura e iluminación cálida. El ruido visual, que imita la densidad del grano de las antiguas fotografías analógicas, homogeniza sus recuerdos bajo una superficie nebulosa. La sensación de extrañamiento en el espacio íntimo se potencia a través de la repetición de un estilo muy personal donde los rincones difusos y engañosos resultan especialmente familiares, incluso comunes. Estas imágenes de baja calidad representan un pasado también emborronado, donde la atmósfera, el tacto, la sensualidad y la melancolía priman por encima del detalle informativo que caracteriza otros géneros como el reportaje fotográfico.

La necesidad de un espacio propio es el tema central en las que otra artista, la británica Sam Taylor-Wood cuyo cuerpo de obra participa de muchos temas relacionados con la autobiografía, como son el autorretrato, la fototerapia, la amistad y las influencias literarias. En 2004, su fotografía *Autorretrato suspendida* (*Self Portrait*

Suspended, 2004) muestra a la artista colgada en ropa interior en diferentes posturas que muestran su sentimiento de la libertad después de superar el cáncer de colon y pecho. La autora confiesa:

“Cuando entré en mi estudio sentí un maravilloso sentido de liberación y el alivio de tener un espacio propio. Era como si yo pudiera pensar, respirar y trabajar y no sentir como si estuviera escapando o actuando, que es lo que sentí en los estudios anteriores. Creo que este trabajo refleja eso, y fue el punto de partida para la retratos. Contraté a un experto para que me atara en diferentes posturas. Así que yo estaba en mi estudio en estas formas torcidas y retorcidas”²⁸.

La discreta ropa interior que cubre su desnudo atlético, flotando, carente de erotismo o de identidad, muestra que todo es posible en ese espacio de creación. Sin embargo, bajo esta apariencia liviana, la artista escondía las cicatrices de sus dos operaciones y las quemaduras de las cuerdas que la sostenían y que eliminó por ordenador. Como explica la artista: “Tengo que esconder mi cara en las fotos. Es una combinación de ocultar las muecas de dolor -porque creo que destruye la fotografía- pero también porque no necesitan ver mi cara” (*Ibidem*). La habitación vacía con una iluminación blanca muestra el cuerpo del artista como algo puro, capaz de hacer todo lo que se propone, incluso desafiar las leyes de la perspectiva que acentúan el espacio vacío, cuadrículado por la ventana y la tarima del suelo. Su obra ofrece al artista, en este caso

libre, en otros más complejo o metafórico, como la figura central de la imagen.

Durante mi visita al Brooklyn Museum, pude observar detenidamente la serie de fotografías *Ghosts* (2008)²⁹ que muestran el recorrido de S. Taylor-Wood por su zona cercana a su casa de campo en la región inglesa de West Yorkshire. Inspiradas en la novela clásica victoriana de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* (1847), los paisajes envolventes y desolados de *Yorkshire Moors* constituyen el tercer personaje más importante del libro. E. Brontë, su hermana y los personajes de sus libros, que habitan como fantasmas estas tierras constituyen la familia artística de S. Taylor-Wood. Compuesta por personajes reales y ficticios, este que es el paisaje es el único superviviente. El paso del tiempo se nota, especialmente en una de las imágenes más pixelada y, por tanto, dañada, como el romanticismo de las historias, por el progreso tecnológico. Dentro del conjunto homogéneo y grandioso, sorprende la baja calidad de esta fotografía, que a mi modo de ver habla de una mirada autobiográfica, fusionada entre S. Taylor-Wood y Brontë. El pasado se distorsiona por la mirada, actual y digital, presente, retrospectiva y reflexiva de la fotógrafa. Esta aberración en la imagen habla de la magia que se ha perdido, de todos estos fantasmas familiares que recorren invisibles la senda que asciende desde la casa de piedra de Brontë, donde se localiza la novela, hasta la cima de Top Withens.



Sam Taylor-Wood, *Autorretrato suspendida IV, Selfportrait Suspended IV*, 1995.



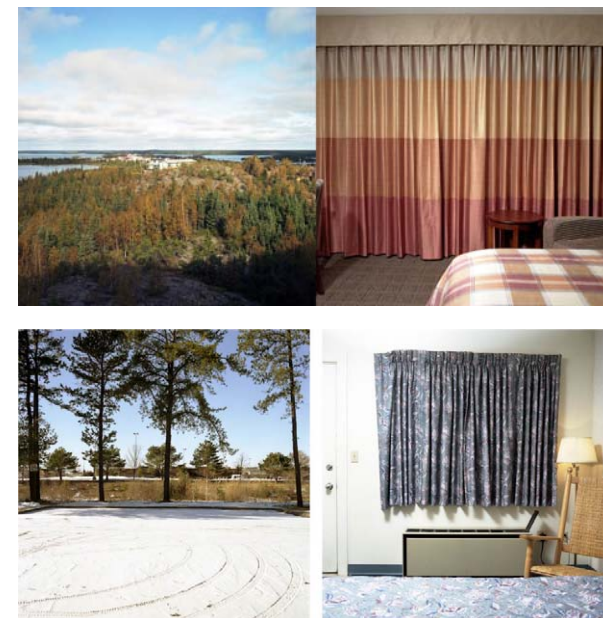
Sam Taylor-Wood, *Fantasma, Ghost*, 2008.

Este proyecto demuestra la intención del paisajista de conectar con la memoria del espectador, cuya mirada contemplativa incorpora esta familiaridad del paisaje a sus propios recuerdos. La naturaleza gris y desolada de estas *Cumbres Borrascosas* apela a las sensaciones lluviosas y melancólicas, de la memoria del espectador; la de un buen libro y una gran historia que muestra la capacidad narrativa de la fotografía. Bien desde la ausencia del sujeto-fotógrafo en la imagen, bien desde la búsqueda de otro sujeto-modelo, ambos reflejos del fotógrafo parecen mostrarnos un secreto, espejo tridimensional de la imaginación. Cada historia, cada imagen que describe una situación contada por el mismo sujeto que tuvo la vivencia, se vuelve objetiva en el momento en que alguien la representa.

Otro ejemplo de este tipo de paisaje a mitad de camino entre la novela y el arte es la serie de fotografías que Joachim Koester realiza en la localización donde se ambienta la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker. A partir de sus visitas al Museo Británico, el novelista dibuja este paisaje imaginado porque nunca llegó a visitarlo. En su artículo y fotografías tituladas *Del viaje de Jonathan Harker*, Koester documenta las consecuencias de este relato en Pensilvania, cuyos habitantes pretenden atraer la atención de turistas aficionados a los vampiros. Los paisajes autobiográficos se oponen a la idea de no-lugares, no son espacios de tránsito o impersonales, sino todo lo contrario: son lugares recordados, soñados o evocados, son la prosopopeya con la

que Paul de Man definía la autobiografía. “En lugar de estar atrapado en la ‘red sombría’ de la pseudo-dialéctica entre el pseudo-sujetos, estamos unidos dentro de una poética del paisaje mucho más familiar”³⁰.

Para estos artistas, el lugar activa un proceso de rememoración del pasado como algo que es, en palabras de Henri Bergson, “vivido y actualizado más que representado”³¹. El paisaje ha servido como vía de expresión autobiográfica, especialmente como recordatorio de las sensaciones o experiencias del autor: en la alienación de los lugares de tránsito donde realmente podemos huir del peso de la rutina, como demuestra la adicción a los cafés y los espacios públicos como inspiración para escritores, artistas y viajeros; en el espacio expositivo donde los objetos artísticos tienen un origen privado, como prueba de la vergüenza y la humillación de los traumas personales; en el paisaje vivido, donde prima la captura de la atmósfera, la evocación y la melancolía; en el paisaje escenificado, donde entra en juego la performance y se dramatiza el pasado; o en el paisaje literario donde se fabulan y se mitifican los sentimientos más profundos del autor. El paisaje contemporáneo se ha despojado del carácter grandioso y sublime que disfrutaba en el Romanticismo, para centrarse en la identificación, la familiaridad y el extrañamiento de las historias particulares que nos vinculan al mismo. El desplazamiento de la identidad a un espacio común privado, público, social, artificial o artístico evidencia la fragmentación



Andrew Hetherington, *Habitación con vistas, A room with a view*, 2009. Texto del proyecto: “Las habitaciones de hotel siempre me han fascinado. (...) Siempre noto un sentido de anticipación y escapada cuando estoy a punto de abrir una nueva puerta” –Hetherington, traducido en *Exit, Autobiografía*, 2013. La ventana y el marco fotográfico plantean el límite entre el espacio propio y el público, el paisaje interior y el exterior que Hetherington utiliza para relatar sus memorias. El proyecto recuerda a las series *Reservations* de Diane Keaton (1980) y *Out the window (LAX)* de Shoe Croshers (2004).

del ser. De hecho, prácticamente todas las obras mencionadas en este bloque tienen en común el carácter múltiple, coleccionable, repetible, catalogable, cotidiano y común de los objetos y espacios en los que el autobiógrafo se desfigura.

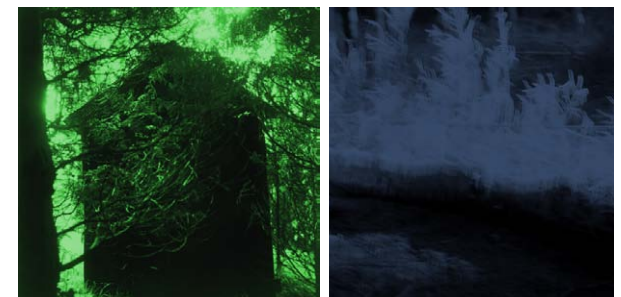
Los lugares extraños, que veíamos en las fotografías, aparecen también en los diarios escritos por John Cheever aunque, en lugar de ordenar su vida de forma por temas o por fechas, va amontonando escritos de diferentes días sin un criterio específico. Va alternando pensamientos, relacionando ideas, como si estuviera en el diván del psicoanalista liberando su mente sin pensar en un posible lector. Como si fuera un sueño, este desorden le hace interrumpir su propio hilo narrativo a favor de alguna irrupción en su mente que desplaza su habitual tono de queja o que lo aumenta. Confiesa Cheever (2004: 437):

“La franqueza absoluta no es una de mis características, pero trataré de tenerla para describir la siguiente sucesión de acontecimientos. Solitario, con la soledad agravada por los viajes, los cuartos de hotel, la mala comida, las presentaciones de libros, la superficialidad de los besamanos, me enamoré de M. en un cuarto de hotel de sordidez inusual”.

Al igual que las numerosas fotografías de camas de hotel, Cheever construye su desamor en estos lugares de paso. El arrebató de su primer encuentro amoroso cobra más fuerza, riesgo y salvajismo gracias a la sórdida descripción de la escenografía sexual. Por el contrario, el espacio doméstico representa otro tipo de sentimientos que desprecia pero que también forman parte

de él mismo: “la vulgaridad de la casa, encantadora y medicinal” (*ibidem*), una casa donde reina la comodidad, la opulencia, los libros y el aburrimiento que le empujan a buscar en el diario un espacio intermedio, el creativo, el de la huida o la justificación de su doble vida, un *intermezzo* sentimental entre sus dos vidas.

Va dando saltos de la intimidad sosegada con su esposa a las turbulencias de su gran amor homosexual. “Y más allá de estos espacios de comodidad o riesgo, también nos habla del punto realmente interesante de su vida y también de su obra, su forma de pertenecer a ambos lugares. Que si fuera contable o presentador de un programa de televisión, si saliera de casa en la oscuridad del amanecer y volviera en la oscuridad del ocaso, tal vez todo sería más fácil. Sueño con Mary, la persigo...”. Cheever se queda atrapado en ese límite entre el interior y el exterior, una especie de sueño entre realidad y ficción apenas discernible. La incomunicación matrimonial y la represión de los deseos ocultos se entrelaza en el diario mediante dos espacios visuales completamente diversos: el espacio acomodado –la casa, las obligaciones, el confort, la vulgaridad– y el espacio de soledad –el hotel, el afuera y la búsqueda de sí mismo...-. A través de las fotografías y los diarios de hoteles, vemos cómo la literatura y la fotografía critican la hipocresía de una sociedad acomodada y aburrida, que Cheever (2004: 82) denomina: “la caprichosa lascivia de la mente adormilada”.



Helen Sear, *Sin título, Forest*, 2000, serie *Cuento, Tale*, 2009. La narración de la historia personal a través del paisaje es un recurso muy habitual para trasladar el género literario del cuento que da título a esta serie fotográfica. El misterio y el extrañamiento tienen los paisajes de esta serie.



Javier Vallhonrat, *Ocaso*, 2008.

Los lugares de la memoria suelen ser espacios conocidos, los lugares de paso se utilizan a menudo como símbolos de estados de ánimo, como demuestran las construcciones de Javier Vallhonrat, experimentan sus límites personales: “Esa propia situación fronteriza de su discurso fotográfico actúa como una posibilidad de expansión epistemológica y de autonomía creativa”³². La belleza de la naturaleza sigue siendo uno de los grandes lugares comunes en los que los fotógrafos vuelcan sus sensaciones más íntimas y atrapan al espectador sin acabar de determinar qué tienen de especial. Una mirada, una niebla o un cuerpo desnudo en la naturaleza marcan el tono de la fotografía convirtiéndonos en espías de un momento mágico para el fotógrafo. Esta belleza contemporánea suele lidiar con una intimidad que podría definirse como

una barrera que queda al descubierto entre la mirada y lo fotografiado. En un contexto natural y cotidiano, podemos entrever “la belleza de lo íntimo, de la contemplación pausada. Son aquellas imágenes que no nos conciernen, aquellas imágenes que nos son negadas y tratar de mantenerse al margen de la saturación visual en la que vivimos, entonces estamos hablando de imágenes íntimas, de la contemporaneidad de la belleza” (*Ibidem*).

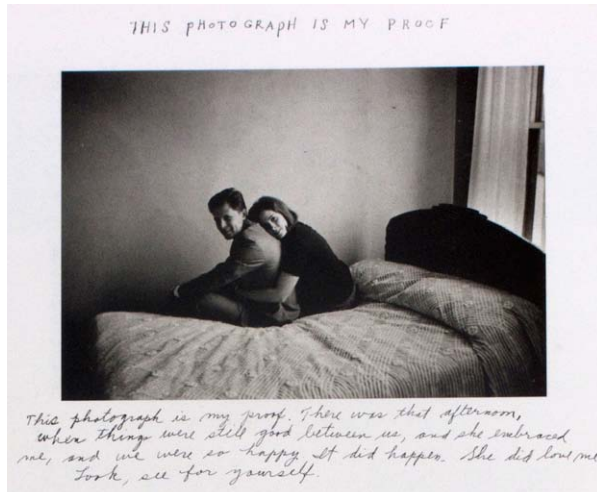
La contemporaneidad ha fabricado numerosos espacios artificiales, carentes de personalidad, memoria o elementos culturales: puentes, pasadizos, arquitecturas y estancias donde resulta imposible sentirse como en casa. Los espacios autobiográficos son espacios vividos y sus fotografías suelen dar cuenta de las huellas de

las vidas que han pasado por ellos. Escribe Marc Auge que todos necesitamos imágenes, creer en la realidad y es por ello que debemos acumular testimonios gráficos para estar seguros de que hemos existido. Su libro *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad* (1992) resume el interés actual por los lugares de tránsito que paradójicamente han servido de escenografía de las biografías. “La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente en la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico” (Auge 1992: 82). En esta etnología de la soledad, los paisajes familiares, identitarios, inducen un estado de placer, incitan a la contemplación y remiten al pasado y constituyen, por tanto, espacios autobiográficos, de entendimiento y diálogo familiar. Esto explica la incorporación de los lugares de tránsito a la creación autobiográfica, bajo el término lugares de la memoria.

INTERACCIÓN FOTOLITERARIA:

Diarios, confesiones y obsesiones

“La soledad de la vida me da más frío que la soledad que habita la casa. Siento esta inmensa desorientación de los seres, el peso del vacío y en medio de esa desbandada del Todo, mi cerebro funciona con lucidez, con exactitud, deslumbrándome con la nada extrema” –Guy de Maupassant³³, *Carta a su madre*, enero de 1881.



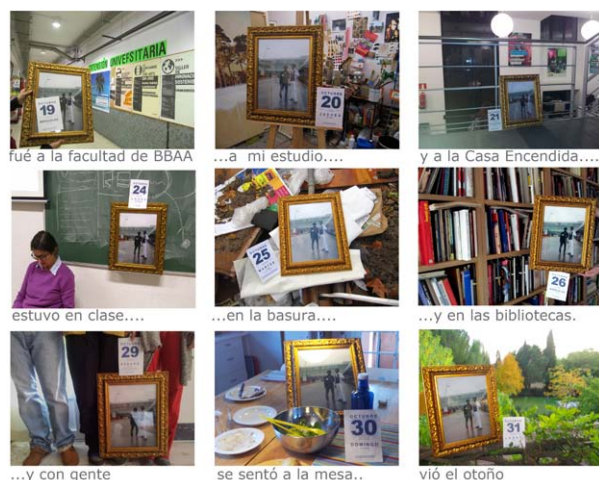
Duane Michals, *Esta fotografía es mi prueba*, *This photograph is my proof*, *The essentials*, 1997. “Esta fotografía es mi prueba. Aquella tarde existió, cuando las cosas aun iban bien entre nosotros, ella me abrazó y éramos tan felices. Ocurrió de verdad. Ella me amaba. Lo puedes ver por ti mismo”.

Al comienzo de este capítulo, veíamos cómo el género artístico de bodegón ha dotado al objeto de interés biográfico. Como plantea Roland Barthes, la fotografía embalsama la vida, registra un momento pasado al que no podemos volver, por lo que tiene una gran valía como forma de registro biográfico. Asimismo, la escritura también utiliza recursos como las listas, la repetición o las metáforas para inferir el carácter retrospectivo a través objetos repetidos. Tanto en fotografía como en literatura, los inventarios han servido como una forma de archivo vital. Este recurso común a la cultura contemporánea proviene de una necesidad de orden y control ante el exceso y la velocidad de la información que la caracteriza. La fotografía como índice, más allá del interés referencial, se centra en la necesidad de una sociedad de señalar y priorizar determinados aspectos de las historias de vida. La repetición y los listados han formado parte del proceso mismo de la creatividad artístico-literaria.

Dentro de esta obsesión por almacenar los recuerdos de una vida, la escritura autobiográfica plantea una cuestión fundamental: ¿Es posible vivir la vida sin restricciones y, simultáneamente, relatarla? Según Andrés Trapiello, hay que tomar una decisión: bien se vive, o bien se habla de la vida. Este escritor leonés habla de cualquier tema que le venga en gana sin tener en cuenta quién sale mal parado, sin complejos ni vergüenzas. Su sinceridad se convierte en una muestra de orgullo y autoconfianza ya que “inmediatamente hay alguien por allí cerca que le dice a uno que quién se ha creído, en lo que sin duda lleva razón, porque uno se cree mucho”. En este texto, *Una caña que piensa* A. Trapiello (1998: 329) escribe sobre la diferencia entre las escrituras de ficción y realista:

“En la novela uno levanta de la pura nada a un personaje, lo pone a hablar y, sobre todo, lo pone a sentir, hasta que habla y siente por sí mismo (desembarazarse de uno mismo). En diario, oír el contrario tiene que estar con uno mismo en perpetua discusión. Cuando uno empieza una novela está todo por hacer. Cuando una llega al diario, es porque está todo perdido. A la literatura moderna, un poco sofisticada, la discusión le conviene. A la literatura, tal y como la entiende uno, no. (...) uno daría toda su realidad incontestable, por un gramo de la irrealidad cervantina”.

Hay que dejar el realismo al diario y la ficción a la literatura, nada de hacer incorporaciones personales o sesudas a la novela, ya que las reflexiones corresponden a las escrituras del yo o al ensayo. Su



Miluca Sanz, *Diario de una foto*, 1995. Fragmento del diario. Texto completo: "Esta foto alquilada fue pasando de casa en casa por temporadas, yo la tuve quince días y, durante ese tiempo, le hice un diario para que tuviera una vida. Fue a la facultad de BBAA, a mi estudio, a La casa encendida, conoció los árboles, y otros cuadros. Estuvo en clase, en la basura y en las bibliotecas. Salió a cenar. Alternó con grafitis y con gente. Se sentó a la mesa. Vió el otoño... y se fue con otro".

Gran parte de la obra de Miluca Sanz gira en torno al diario, como demuestran sus múltiples diarios: de un Año y un día, Aburrido, del Aire, de Amsterdam, del Bosque, de Colores, Cotidiano, de Cualquiera, Dedicados, Enterrado (Sáhara), Esporádicos, de las Estaciones, Interior, Moleskin, de un Naúfrago, de lo Negro, Nostálgico, de Piedras, Paseado, de los Pinos, de Primavera Verano Otoño Invierno, Resumidos, de las Sombras, Vivido, de Week-end (oval), efímero de primavera, efímero de verano, efímero de otoño, efímero de invierno, de una foto y de un cuerpo.

escritura realista, confiesa el autor, es fruto de la incapacidad de ficcionar, de salirse de sí mismo o superarse en otro medio que no sea auto-referencial. Antepone a la irre realidad de una buena novela, los diarios, malhumorados, densos, confusos, superficiales, antinaturales y forzados. "Al final del día, la sensación es muy amarga, porque piensa uno: todos creerán que uno es medio tonto, porque todo lo que sea hacer un papel que no es el de uno, es ser un poco retrasado" (Trapiello 1998: 329). El escritor lanza su ira contra sus lectores más fieles o sus amigos porque, explica el autor al final de este texto, profundizar en cualquiera de las dos cosas le llevaría a descuidar la dedicación a sus libros y, además, considera una pérdida de tiempo hablar con la gente. Define la vida y la obra como dos tipos de existencia incompatibles, ya que vivir implica un abandono del relato, en palabras de Trapiello (1998: 385): "la vida es pérdida".

A pesar de este manifiesto de su soledad, el escritor es la antítesis del reportero que pretende capturar la magia del momento, no lo es tanto del fotógrafo autobiográfico. Tanto fotógrafo como escritor comparten la misma dificultad para representar la vida y, al mismo tiempo, vivirla. Como si estar al otro lado de la cámara impidiera al fotógrafo observar directamente o participar en la escena: el aislamiento del fotógrafo –tanto en el cuarto oscuro como en el procesado informático de la actualidad– resulta tan solitario como el despacho del escritor, ya que ambos dejan de vivir para hablar de la vida.

Además de la pérdida de la experiencia, Trapiello se refiere la pérdida implícita en el carácter retrospectivo propio del lenguaje; es decir, el diario, como la fotografía, precisamente debido a su instantaneidad, hablan de la muerte, de aquello que es pasado. De ahí que la autobiografía haya buscado recursos más presentes como la autoficción para sanar esa pérdida dolorosa: en la soledad intrínseca del reportero o del escritor existen diversos grados de separación entre la vida y la obra que van desde su utilización como objeto de estudio o de crítica, hasta la elección más extrema por uno de los dos: la vida o la obra. Como demuestra el mencionado encierro de Tracey Emin en el espacio expositivo, la falta de límite entre el trabajo y la vida en el arte. De forma similar, el creador de diarios también deja de vivir en el afuera para aislarse en el proceso de artístico-literario. El lenguaje cotidiano se convierte en un modo de vida que, tanto en la fotografía como en la escritura, hace imposible, tanto la separación como la fusión completa de ambas; son, de hecho, interdependientes.

La ficción literaria se aleja de la vida real, autoanalítica y solitaria del escritor de diarios ya que, según Trapiello, los diarios no son literatura. Si lo que diferencia a los diarios de las memorias son cuestiones puramente formales, entonces sería inútil atribuir a estos géneros otras formas, como las de los géneros fotográficos. Este tipo de diarios rechazan la experien-



Maria José Gómez Redondo, *Despoja las cosas de si*, serie *Ver blanco*, 2000. En el texto del proyecto en su libro *Había dibujado*, Gómez Redondo (2003: 80) escribe:

“Cara
Despoja a las cosas de si
Blanca como un filo
Un lugar como otro
Entre las palabras siempre quedan huecos.

Es un estado de ánimo, un momento del día que resume cierta voluntad de la mirada que consiste en fijar la vista sobre una superficie que refleja el sol: un muro blanco (...) el espacio en el que permanecemos gran parte de nuestras vidas, en el principio y al final de estas, en el amor y en el sueño”.

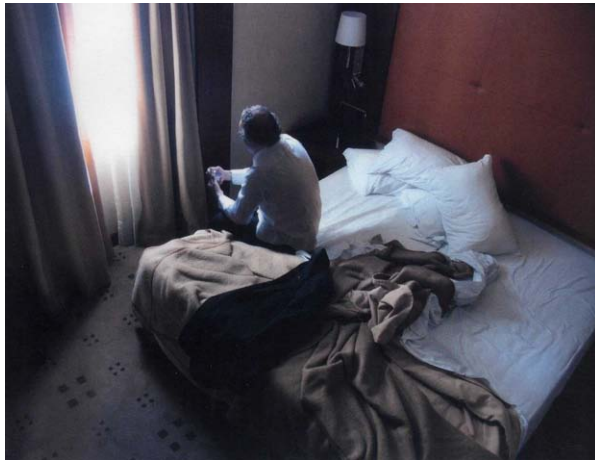
cia, aíslan el yo. Si bien rechazo una equivalencia directa entre el diario y el álbum, ambos comparten una soledad e introspección común a la memoria retrospectiva escrita, como los diarios de Trapiello, o visual, como la reconstrucción de su vida a partir de fotos tomadas y almacenadas por sus antepasados.

El diario es un territorio común furibundo donde la desconfianza en uno mismo y la falta de vergüenza lleva a los autores a desnudarse. La sinceridad del diarista amenaza e incluso agrede a las personas de su entorno, por lo que el autor se ve obligado a elegir entre formar parte de la vida, respetarla y tratar de pasar desapercibido, o narrarla de forma fiel, desnudándola sin piedad. Este aislamiento de la vida social le aleja de la experiencia cotidiana, de participar e incluso observar. De la misma forma que el fotógrafo deja de formar parte de la escena que fotografía ocultándose tras las lentes, el escritor también se aísla para no manipular o para no dar publicidad a determinadas intimidades. Si decir la verdad implica quedarse sólo, la autobiografía explica por qué tantos artistas han recurrido a la fotografía, bien como método de curación a través del álbum familiar (Capítulo 4.1); o bien gracias a la autoficción (Capítulo 5) como una forma de reinención, transformación o suplantación de la personalidad, imagen o historia de vida del autor.

Retomando el tema de los objetos y los espacios cotidianos, su uso autobiográfico se fun-

damenta en la tendencia a la fragmentación, la complejidad, el dinamismo y la saturación cultural que afecta al ser humano y a la creación fotoliteraria. Dentro de las escrituras del yo, la estructura quebrada del diario y de la poesía hace alusión a la complejidad interna del autor a través de la confesión. Ya sea fotografía o literatura, el proceso creativo permite la confesión de los traumas, como aparece en los diarios de Alejandra Pizarnik, Chantal Maillard, Sylvia Plath, Maurice Blanchot o Franz Kafka. Como mencionaba en el segundo capítulo, la autocrítica y la violencia caracterizan los diarios de Sylvia Plath, quien atenta contra su vida desde su primer año en la universidad hasta su suicidio con gas en 1963. Se cree que sufría trastorno bipolar, una enfermedad que hoy en día tiene tratamiento. Su viudo, el escritor Ted Hughes, se encargó de editar sus diarios *The Journals of Sylvia Plath* en 1982, eliminando el volumen dedicado a la relación entre ambos.

En esta línea, los diarios de la escritora bonaerense Alejandra Pizarnik hablan de la decepción constante de sí misma, de la soledad, la angustia y la desilusión, pero con palabras románticas, bellas, atemporales y sensuales. El lenguaje literario aparece como un ser vivo, dotado por la capacidad de herir y de curar, mientras que el silencio funciona como la guarida de la enfermedad. Mientras la página en blanco cobija los males, mientras la creación los combate. El arte es el contrapeso de su existencia miserable; la



Cristina Lucas, *La última voluntad de Walter Benjamin* [*The last will of Walter Benjamin*], 2005.

creatividad y la belleza del lenguaje mismo son la otra vida que ella elige, como si la verdad sobre uno mismo, la verdad autobiográfica, fuera la que uno construye:

“No puedo aceptar otra realidad que la del arte. Este mundo es horrible. Pero pienso que la medida de cada uno da el empleo que se hace de la propia soledad y de la angustia. El diario como alternativa a la mentira, que sería el refugio perfecto en el cual no encuentra cabida, sigue sintiéndose desamparada en el abismo propio de la sinceridad”(Pizarnik 2003: 123).

La ficción narrativa no contribuye a su realización personal, va contra-natura. Pone el ejemplo del cine neorrealista o la poesía de la acción (Juan Goytisolo o William Faulkner), que describen una continuidad impropia de la confesión. Por el contrario, los diarios, siempre y cuando sean sinceros y no surjan con objetivos publicitarios, responden con naturalidad a su fluir interno que consiste en sus estados de ánimo o su imaginación, cuya atemporalidad aflora en la poética, no en la narración ficcional. La autora sostiene que “no se puede o es casi imposible escribir un diario con la intención, a priori, de publicarlo” (Pizarnik 2003: 123), ya que perdería la naturalidad de su estado de ánimo, supuestamente atemporal y privado. Se plantea que el diario pueda estar corrompiendo su escritura, ya que le resulta tan fácil que pueda resultar dañino para su capacidad creativa. Sus diarios reflejan los altibajos de su ánimo, cuya periodicidad es completamente anárquica: el 13

de febrero de 1971 escribe que quiere morir; el 9 de octubre, relata sus tentativas de suicidio y no vuelve a escribir sobre su último intento de acabar con su vida hasta el 21 de noviembre mediante las siguientes palabras de Franz Kafka:

“Decir que me abandonaste sería muy injusto; pero que me abandonaron, y a veces me abandonaron terriblemente, es cierto. (...)”

Escribir es darle sentido al sufrimiento.

He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo.

Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento”

(Pizarnik 2003: 502-503).

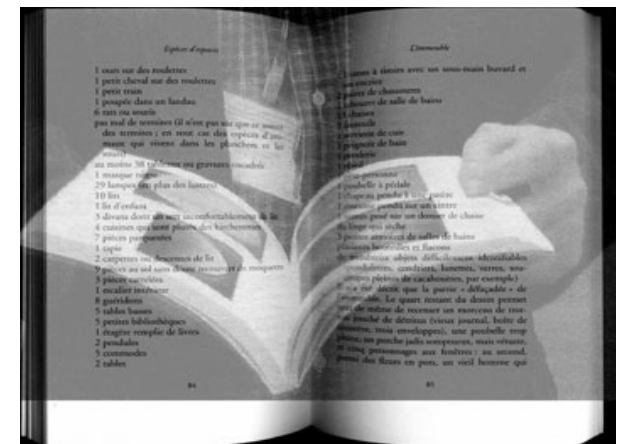
Pizarnik se recluye en un espacio creativo de conocimiento y erudición y se maltrata psicológicamente hasta el límite del sufrimiento. La autora se tortura recorriendo los intrincados caminos entre el yo personal y su narración, el yo literario. La incompreensión, el rechazo amoroso y la frustración creativa caracterizan su literatura obsesiva, absorbente y devoradora. Su escritura se basa en una lucha de poder entre sus pasiones e impulsos creativos y el control de los mismos mediante la organización extrema y la presión hacia determinados estados de dolor. El autocastigo reincidente se somete a una normativa o rutina autoimpuesta que le proporciona la salvación. Mediante listas de propósitos, Pizarnik sistematiza su propia destrucción. Este intento descarnado por no pensar y simplemente actuar con normalidad, luchando constantemente contra su naturaleza alienada, se utiliza

también en la fotografía terapéutica. En casos donde el cuerpo va mutando como consecuencia de una enfermedad, el proceso mecánico de la fotografía aporta cierta objetividad.

Recordemos que Philippe Dubois (1083) define la fotografía como un índice que señala elementos de la realidad. Estas huellas otorgan la sensación de veracidad, que relativiza, ordena, mide y comprende su imaginación tortuosa y descontrolada que se escapa de la consciencia del creador. La rutina y la repetición del proceso creativo permiten la liberación de los traumas, la catarsis. El realismo propio de la fotografía ofrece cierta fiabilidad a una memoria que habitualmente se presenta difusa, especialmente en casos de enfermedad física (a través de las fichas médicas) o mental (a través de recordatorios). La creación de listados es un recurso creativo y terapéutico, una forma de ejercer cierto orden y control sobre el proceso vital y creativo, que es el caso de la novela *La vida instrucciones de uso* (*La vie mode d'emploi*, 1978). Desde 1969 hasta 1978, Georges Perec cuenta la historia de más de 190 personajes, gracias a algunos índices (de nombres, fechas o localizaciones) que facilitan la comprensión de este puzle. Uno de estos anexos es el mapa de la casona parisina donde conviven los personajes, que contribuye a la ruptura de la narración lineal que caracteriza la obra de Perec. La visualización resulta fundamental para comprender las relaciones, como se puede apreciar en estas dos citas introductorias: “Abre

bien los ojos, mira” (Miguel Strogoff de Julio Verne) y “La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra” (Paul Klee).

Tal y como sostiene Pizarnik, cualquier tipo de narración es inevitablemente una construcción o ficción, lo que elimina cualquier posibilidad de autobiografía. De esta forma, los diarios fotoliterarios son terapéuticos cuando anteponen la necesidad autobiográfica del autor por encima de la satisfacción de una audiencia, es decir, la publicidad implícita en la obra de arte. El diario fotográfico o literario permite ejercer un control sobre la creatividad, a menudo enferma o, cuando menos, tormentosa. Su proceso curativo depende de la sensación de pertenecer a un grupo de escritores. Pizarnik se basa en textos de los grandes maestros para comprenderse y reinventarse a sí misma, refiriéndose a su amigo Julio Cortázar, Lewis Carroll, Novalis, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Friedrich Hölderlin, André Breton o George Trakl, entre tantos otros. Destaca especialmente la lectura obsesiva de los diarios tortuosos de Franz Kafka, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud e Isidoro Ducasse. Este último se autoproclama Conde de Lautréamont en sus *Cantos de Maldoror* (1868), una obra fundamental para Pizarnik, especialmente para su *Extracción de la piedra de la locura* (1968). De todos sus mentores, sobresalen aquellos que se encerraron en sí mismos, cuya intensidad y desgarró procede del aislamiento y la disciplina. Por ejemplo, las pautas de com-



Ignasi Aballi, Doble lectura, Libro de Perec, 2010. Su interés por la obra de Georges Perec le lleva trabajar sobre los inventarios, lo cotidiano, los listados, la repetición y la desaparición.



Jorge Lens, *Objetos de deseo*, en *Andar por casa*, 1997.

portamiento y alternativa a la mente tangencial de León Tolstoi, la metodología para escribir a ciertas horas de Franz Kafka, la meditación de Maurice Blanchot, y el encierro de Philippe Dubois.

El relato confesional, como contenedor de grandes emociones, lágrimas y sentimientos extremos, ha llegado a filtrarse en todo tipo de géneros, como veremos a continuación en la poesía de Chantal Maillard. Conocida por su libro *Matar a platón*, esta poetisa belga también escribió ensayos (*Contra el arte y otras imposturas*, 2009) y numerosos diarios, especialmente relacionados con la filosofía india, debido a sus estancias en Benarés (India) donde se especializó en Filosofía y Religión India. La estructura de los poemas permiten un ritmo y un orden afín a los sentimientos turbulentos de la autora con respecto a sí misma y a su relación con la escritura. Mediante la ruptura de la estructura del poema, la autora experimenta nuevas posibilidades creativas, se alimenta de la deconstrucción de su propia creación. Como si la autodestrucción, le permitiera reinventarse en la obra. Ante la falta de significado que la autora atribuye a la escritura, surge una necesidad de superación de los límites de la escritura y, de esta necesidad imperiosa, la dependencia extrema de las palabras:

Ante esta sensación de inutilidad, nos volvemos a encontrar con lo banal benjaminiano. La

confusión entre lo visible o invisible alimentan la pasión creativa por la escritura y por la imagen, no sólo por ofrecer claridad sino por pensar. Escribir se convierte en una forma de emborronamiento, desorden, inutilidad y transversalidad que nos aleja de la rigidez de lo aprendido. “El cristal me devuelve mis ojos” (Maillard 2004: 81). Se construye a sí misma a través de la escritura, desde la ilusión del que sufre “porque crujen las rodillas y hay como un “sueño esperando ser soñado justo detrás del dolor”.

Las frases se entrecortan por multitud de líneas propia de la escritura en verso, guiando su recorrido abrupto por una serie de listados (similares a los que hemos visto en fotografía): “líneas como cables tendidos / entre una vida y otra menos vida / líneas ultracortas / líneas entrecortadas / líneas respiradero / líneas túnel / para desembocar / en el horizonte / (...) líneas / de retroceso / ¡si fuesen sólo al sueño! / pero no: más abajo” (Maillard 2004: 87). El lector deambula trayectos delirantes, por imágenes límite, por cables incomunicados, por transportes imposibles y por líneas de desesperación. No hay hilos de comunicación preestablecidos ya que la creación es el único recurso para pensar. Estas líneas de su escritura casi dibujan el mapa de confusión de desmembramiento interior de la escritora, que va rompiéndose por dentro, saltando y quebrando constantemente su propia interioridad ante la falta de esperanza en la escritura misma. En el arte y la literatura, la so-

ledad se alivia porque se comparte con el lector, aunque sea inevitable. “cada cual con su dolor a solas / el mismo dolor de todos / (...) Escribo / para que el agua envenenada / pueda beberse” (Maillard 2004: 88-89).

Destaca uno de sus *Diarios 1996-1998*, titulado *Filosofía en los días críticos* (2001) y dedicado a los días en los que tiene el periodo. Estas páginas terapéuticas ayudan a la escritora a comprender la inestabilidad de esos momentos. Son días críticos porque la crítica viene afilada en contra de uno mismo que se desmorona y se reconstruye desde ese derrumbamiento, como un ser alterado que no se reconoce a sí mismo, que entra en un nivel de diferencia o extrañamiento tal que le llevan a olvidarse de lo fugaz de estos días. Para ello está el diario, para desahogo y recordatorio de lo transitorio de este desequilibrio.

“4. Una ausencia. En medio de la plenitud, una ausencia. Siempre queda, en lo lleno, el hueco suficiente para la ausencia, el hueco necesario. Sin ello no se cumpliría la existencia.

8. Cansada de todos los consuelos porque ninguno se parece a mí ninguno se asemeja a mi deseo.

En cambio, acaricio mi sufrimiento, lo acaricio y lo cuido porque es lo que más se me parece.

En mi tristeza me reconozco porque ‘yo’ es mi deseo y sufrir es la manera más firme de decir ‘quiero’” (Maillard 2001: 12-13).

La rutina y la repetición del diario sirven de prueba de la vida cotidiana, de método autorre-

flexivo y, en numerosas ocasiones, de terapia. Como si un espejo distorsionado le devolviera una imagen invertida, el diario es el perfecto interlocutor: un contrincante que es ella misma en sus días críticos. En el diario, Maillard no es ella misma, ni tampoco es otro o su alter-ego, sino que es, sencillamente, su enemigo. Progresivamente, las creaciones autobiográficas tienden a hablar de un yo más obsesivo y dependiente de las complejidades del lenguaje. Asimismo, la fotografía tiende a una fragmentación como la que describe Maillard, una obsesión por la superación que corre el peligro de convertir la escritura en una lucha contra uno mismo en lugar de una vía de escape. Cualquier proceso creativo que busque la lucha contra la soledad es susceptible de convertirse en el peor enemigo, auto-compasivo, adictivo y dañino.

La repetición, los listados, el control y la obsesión que caracteriza los diarios aparece en las imágenes de archivo, organizadas en paneles o secuenciadas, que aparecen en los objetos artísticos, los espacios evocativos y en los paisajes recurrentes analizados a lo largo del capítulo. Si bien el segundo capítulo sobre documento vital muestra un tipo de autobiografía fotográfica a partir de la convivencia de los otros, atendiendo a las relaciones personales, este tercer capítulo parte del valor como objeto de la fotografía, tanto en el mercado del arte como en la vida personal, otorgándole propiedades mágicas y convirtiéndolo en fetiche. Siguiendo la mencionada teoría



Jana Leo, *Ositos*, 1997.



Fran López Bru, *Cinco de Julio, cita con la rana*, Sin fechar.

"Inventario de Amor.

Pez verde.

Zapato rojo.

Estrella de mar.

Salero amarillo.

Elvira me dio un collar, mi hermana el abanico, Rafa y José, una caja de cajitas.

Tantas cosas más, antes te enseñaría.

La margarita naranja, el cerdito y el día".



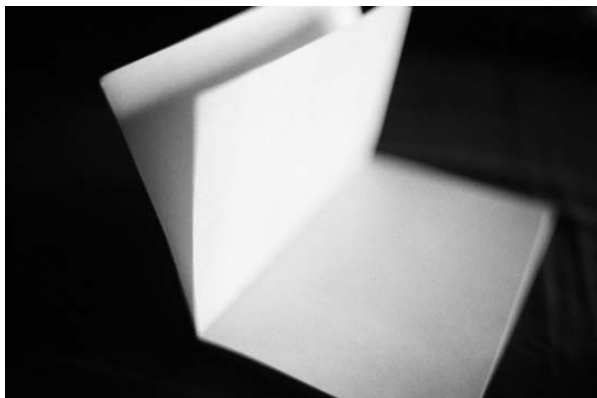
Agustín Martín Francés, *Desayunos*, en el libro *Andar por casa*, 1997.

de la desfiguración de Paul de Man, la prosopopeya permite atribuir a los objetos cualidades y sentimientos del autor, quien se proyecta en estos objetos y más significativamente en los paisajes. La casa, en el sentido amplio de la palabra, supone un espacio común a la fotografía y a la literatura, donde se han librado las mayores batallas autobiográficas. Un ejemplo español sobre este tipo de autobiografía doméstica aparece en la exposición *Andar por casa* (1997) que reúne objetos y paisajes cotidianos como una proyección de la interioridad del autor. Su comisario Rafael Doctor (1997: s/p) habla de la simpleza de los detalles diarios: "somos nuestras cosas, vivimos siempre proyectados en ellas y hemos acoplado nuestra existencia a favor de ellas". A continuación voy a sobrevolar algunos autores significativos que participan en esta muestra con la intención de restituir la presencia de esta autobiografía hogareña en el panorama artístico español.

En esta misma exposición, el proyecto *Ositos* (1997) de Jana Leo consiste en una serie de fotografías de peluche junto a un texto explicativo sobre la vida de Jana narrada por uno de los ositos. La autora se define a sí misma por lo que no hace, más que por lo que hace. Su obra, extremadamente autobiográfica, se encuentra a mitad de camino entre la escritura, la ilustración, el vídeo, el diseño gráfico y la fotografía. Otra artista que participa en la muestra, la pintora Fran López Bru, sitúa en el centro de sus fotografías

objetos de su entorno apelando a la semiología de lo cotidiano y a la convivencia con objetos inanimados que, gracias a la consecución, muestran el imaginario diario del fotógrafo. Esta obra relaciona el diario (*Cinco de Julio, cita con la rana*, sin fechar) con la fotografía de objetos seriados (*Inventario de amor*, sin fechar). Ambos recursos creativos para captar lo cotidiano se basan en la enumeración, como sucede en el mencionado recurso literario de los listados y, en la mencionada teoría fotográfica sobre el índice de Philippe Dubois (1983).

En la segunda parte de este capítulo (3.2.), la fotografía de espacios capta la atmósfera y el recuerdo de un tiempo pasado, como aparece en los rincones, esquinas y marcos que fotografía David Jiménez en *Estos y otros lugares* (2000). Sus fotografías aportan una estética melancólica de estos intersticios entre el objeto y el espacio vacío. Muchos objetos fotografiados tienen un origen comercial, un poster, una marca de comida, un muñeco antiguo, que se han convertido en objetos personales, como los *Objetos de deseo* de Jorge Lens. Estas obras meta-referenciales apelan, más que a la memoria del autor o del espectador, a una memoria intermedia entre ambos. El diario literario aparece en los *Desayunos* que fotografía Agustín Martín Francés quien, día tras día, ubica la taza de café en diferentes espacios de su casa: "En cierto modo es autobiográfico, en cierto modo es un autorretrato continuo. (...) Más bien es un acto automático irreflexivo basa-



David Jiménez, *Lo que queda*, 2007. Texto de la exposición *Lo que queda* 1/6-27/7/2007, en la Galería Astarte: “La deliberada ambigüedad de las imágenes minimalistas de David Jiménez es también una declaración de principios. Las suyas son fotografías sin interés aparente, que parecen disfrutar de un código de complicidad que se transmite al espectador sólo al cabo de un largo periodo de observación. Fotografías que se esconden tras lapsos visuales y que adquieren propiedades hipnóticas al menor descuido. Fotografías que no suministran evidencia alguna pero cuya capacidad de evocación recubre lo cotidiano de un aura poética.

Hay en su trabajo una mirada persistente hacia la periferia de nuestra atención, una mirada extasiada que descubre elementos fascinantes en los escenarios más banales. Sus imágenes emergen en voz baja del silencio. Tomadas una a una pueden parecer fruto del azar, pero el conjunto de su obra muestra una sintaxis privada, coherente y reconocible. No hay mención al tiempo, pero su ausencia convierte las escenas que fotografía en mutaciones visibles de los recuerdos. Recuerdos de instantes, de experiencias vividas o fantaseadas, representadas a través de elipsis”. En: <http://www.galeriaastarte.com/pages/expo/14-David-Jimenez-Lo-que-queda> (visitado 2003, 2 de Febrero).

do en la necesidad de atrapar en la misma red todo aquello que se nos escapa” (*Ibidem*, s/p).

A través de la fotografía de objetos o espacios cotidianos se establece un tipo de autobiografía cotidiana que no requiere la presencia de gente en la imagen. La proyección de la interioridad del autor en los diferentes espacios u objetos, que se produce gracias a la metáfora o su valor como objeto artístico, conecta directamente con autobiografía colectiva, la recuperación de la memoria y la reconstrucción de estos archivos que veremos en el siguiente capítulo. El espacio fotográfico en relación con el espacio literario, comparte el territorio común de la intimidad: el hotel, la cama o determinados suvenires, entre los que se encuentra la fotografía misma. El espacio y los objetos que aparecen en él contienen la huella autobiográfica, ya sean fotografiados o relatados. Al igual que veíamos en las camas de las artistas, la sexualidad deja huella en determinados lugares del espacio literario.

Al principio del capítulo mencionaba el valor de la fotografía como una prueba o evidencia de una situación vivida: un recuerdo que, a medida que va avanzando mi trabajo, se va volviendo más irreal y ficticio. Existe una diferencia entre los recuerdos y la memoria, según explica Juanita Bagés Villaneda en su tesis *Metáfora e imagen fotográfica* (2011). La memoria es una materia filosófica y científica que contribuye al conocimiento sobre los seres humanos tanto individual como socialmente. El recuerdo, explica



Wolfgang Tillmans, Fotografías del montaje expositivo para el Museo de Moderna, Stockholm, 06/10/2012 - 20/1/2013. Su trabajo convierte los objetos cotidianos en trabajos figurativos. Las exposiciones de este fotógrafo alemán fusionan la fotografía de reportaje familiar y de amigos con obras más conceptuales. Desde 1980, sus instantáneas muestran la intimidad cotidiana desde los gestos más vulgares hasta la poética de la ropa tirada pasando por los paisajes de tinta más abstractos. Por ejemplo, la imagen de esta taza de café con reflejo de árbol o la camiseta arrugada como hoja de papel en su proyecto *Tierra de fuego*, 2010 (abajo).



Paolo Montesperelli³⁴, “constituye una especie de ‘memoria privada’ recortada sobre la vivencia del individuo, mientras que el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad individual”. La autobiografía generalmente habla de los recuerdos, de la historia individual por encima de análisis más generales. Sin embargo, la innovación propia del arte y la literatura contemporáneas han llevado a sus autores a una preocupación por otras materias, por la filosofía, la historia y la identidad barriendo las fronteras entre ambos términos. Los recuerdos, por tanto, son evidencias de una situación vivida, mientras que su forma de recrearlos y pensar sobre ellos constituye la memoria. Esta última no requiere haber pasado por la situación, en el que la historia personal se cuenta a partir del olvido o de la falta de un recuerdo, como veremos en el siguiente capítulo 4 sobre fotografía encontrada. Estas imágenes de archivo, sean propias o ajenas, tratan la imagen como un objeto, no vivido (como veíamos en este capítulo 3), sino encontrado que configura la memoria como una oposición al olvido.

Mientras que en este tercer capítulo me dedico a la fotografía realizada por el propio autor, el siguiente y cuarto capítulo define la fotografía encontrada a partir de esas palabras-imágenes carentes de memoria para el creador. La fotografía encontrada desvincula al creador del referente real, que da lugar a una narrativa ficcional tanto en la fotografía como en la escritura. El

desapego de la mimesis o de la experiencia real que conlleva el trabajo con imágenes de otros se asemeja a la redacción, es decir, utilizando las imágenes como puro léxico.

Notas

- 1 Como explica el vídeo *El traductor de imágenes* de Antoni Muntadas sobre visiones de la memoria colectiva de la televisión. Exposición "Muntadas: Information. Space. Control" en el Bronx Museum sobre en: <http://www.xtrart.es/2011/10/28/se-inaugura-la-exposicion-muntadas-informacion-space-control-en-el-bronx-museum-de-nueva-york/> (encontrado 2011, Octubre 31).
- 2 "Not an aide-mémoire, a form for preserving memory, it is a memento mori" (Prosser 2005: 2).
- 3 Horkskotte, S. y Perdi, N. (2008). Introduction Photographic Interventions, *Poetics Today*, Num. 29, p.1. (Hirsch 2009: 30).
- 4 Exposición *Solus Locus: Impresiones de Raymond Roussel*, Museo Reina Sofía, Madrid, 26/10/2011-27/02/2012) en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/locus.html> (visitado 2011, Diciembre 29).
- 5 Castro Flórez, F., "La nueva gramática del arte", en <http://salonkritik.net/06-07/2007/03/la-nueva-gramatica-del-arte-fe.php> (visitado 2011, Diciembre 22).
- 6 Lafont, I. (2011). Duchamp atado a un helicóptero. El Centro Dos de Mayo de Móstoles muestra la primera monográfica del artista conceptual cubano Wilfredo Prieto", *El País*, Madrid, 02/02/2011. http://www.elpais.com/articulo/madrid/Duchamp/atado/helicoptero/elpepiespmad/20110202elpmad_15/Tes?print=1 (visitado 2011, Diciembre 26).
- 7 Smith & Katz (1993). Grounding Metaphor, Towards a Spatialised Politics. *Place and the Politics of Identity*. Londres-Nueva York: Routledge, págs. 69-70.
- 8 Barrada, Y. (2004). Entretien avec Nadia Tazi, Guillaume Le Gall. En: *Fabrique de l'image/ FABbrica dell'immagine (cat. Exp.)*. Rome: Académie de France à Rome, Villa Medici; Arles: Actes Sud.
- 9 "The history of racism runs parallel to the history of modernity, and is its untold dark side'. Her work encourages us to confront uncomfortable truths about our history and about ourselves with absolute candidness, and without self-deception" <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm> y http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=382 (visitado 2012, Diciembre 5).
- 10 Titulo original: "A Picture Series Examining the Function of Preconditioned Antiquity-Related Expressive Values for the Presentation of Eventful Life in the Art of the European Renaissance". Reflexión sobre la iconografía del historiador del arte Aby Warburg. Más información en: Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza. Madrid; Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza; Ginzburg, C. (1994). De Aby Warburg a Ernst Gombrich. En: *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa; Burucua, J. E. (2008), *Historia, arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica de España.
- 11 Crespo, N. (2009). The Atlas Group (1989-2004). Un proyecto de Walid Raad. En: Mah, S. (2009), *Lo cotidiano. photoEspaña 2009*, Madrid: La Fábrica, p.46.
- 12 "To collect photographs is to collect the world" (Sontag 1977: 3).
- 13 Exposición *Constelaciones familiares*. Comisaria: Alexandra Laudo (10/3/2012-13/01/13), en *EspaiDos*, Terrasa. Más información en: http://w3art.es/09-10/2011/12/ciclo_terrassa_comisariado_201.php (visitado 2012, Enero 19).
- 14 Entrevista con el crítico Sergio Rubira: <http://www.bellasartes.ucm.es/un-profesor-de-visita> (visitado 2011, Noviembre 15).
- 15 "Although all the information has an autobiographic nature and the daily reports, in particular have the character of a 'diary', they reveal virtually nothing of On Kawara himself. He stays firmly in the background" (On Kawara 1991: 198-199).
- 16 Vila-Matas, E. (2007), El largo adiós de Sophie Calle, *El País*, 07/10/2007, http://www.elpais.com/articulo/cataluna/largo/adios/Sophie/Calle/elpepuespcat/20071007elpcat_2/Tes (visitado 2011, Diciembre 27).
- 17 En su libro *Lo que vemos lo que nos mira*, Georges Didi-Huberman (2006: 50) explica el origen

- del lenguaje simbólico que Abraham, N. (1978. Ed.1987). *L'écorce et le noyau. París: Fammari-on*. p.417. El juego infantil del duelo aparece en: Freud, S. (1920). Au-delà du principe de plaisir. En Freud, S. (1951. Ed. 1968). *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot. [Trad. Cast. Jankélevitch, S., *Más allá del principio del placer*. En *OC*, t. I].
- 18 El espacio mental que define Steve Yates remite a la invención de la cámara oscura en el renacimiento cuya influencia es decisiva en la percepción de la realidad. El artista David Hockney ha demostrado que la invención de la cámara oscura se remonta al Renacimiento y también define este periodo artístico (Prosser 2005: 3). Johnathan Crary describe la modernización de la visión a partir de la fotografía como el arte que deja de ser una consecuencia de la memoria y se apoya claramente en un invento técnico que le ayuda a acercarse a la realidad, una puesta en común a través de un lenguaje heredero de la pintura.
- 19 Hill "an organizational venture... An exercise in labor, in public service, in conversational skill.... Self Starter Cottage Industry, DIY. Be your own boss! (...) Colksboutique is not a theatre, it is a production of life" (Steiner y Yang 2002: 98).
- 20 "Volksboutique is an entity incorporating everyday life and artistic practice... It is about doing what you like and knowing what you want" (*Íbidem*).
- 21 "I am a story-telling artist, he concludes, while the others are silent artists" (*Íbidem*).
- 22 "Pedí a algunas personas que me proporcionarían algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Propuse a cada uno una estancia de unas ocho horas, la de un sueño normal. Contacté por teléfono con 45 personas: desconocidos cuyos nombres me habían sido sugeridos por conocidos comunes, amigos y habitantes del barrio llamados para dormir de día, (...) Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante 8 días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. (...) La ocupación de la cama comenzó el 1 de abril de 1979 a las 17 horas y finalizó el lunes 9 de abril de 1979 a las 10 horas, 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron (...) Un juego de cama limpio estaba a su disposición (...) no se trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo" Sophie Calle, *M'a tu vue*, instalación Les Dormeurs.
- 23 "I was twenty-seven years old. I was hired as a strip-tease artist in a travelling carnival, which was set up for the Christmas holidays at the corner of boulevard De Clichy and rue des Martyrs. I was supposed to undress eighteen times a day between 4 p.m. and 1 a.m. On January 8, 1981, as I was sitting on the only chair in the trailer, one of my colleagues, to whom I refused to give my seat, tried to poke my eyes out with her high heel and ended up kicking me in the head. I lost consciousness. During the fight, she had, as the ultimate stage of stripping, torn off my blonde wig this was to be my performance in the profession" Calle, S. (2002). *Sophie Calle: Sprengel Museum Hannover*. Köln: König, p.100.
- 24 "She challenges us to think of writing as visual art and visual art as a kind of text. (...) Not all Emin's work draws me like this. But when it does, my sense memory is summoned in ways that are emotionally challenging, even dangerous. Emin is dangerous. She shouts, she often bullies, she will not let you look away. At the same time, her work radiates vulnerability" McGrath, Melanie, "Something's wrong: Melanie McGrath on Tracey Emin", *Tate Magazine*, nº1, <http://www.tate.org.uk/magazine/issue1/something.htm> (visitado 2011, Diciembre 15).
- 25 "My finger nails look like a dead persons..". En: www.eminininternational.com (visitado 2011, Diciembre 12).
- 26 El título de la exposición proviene del interés por las *sensaciones* de Francis Bacon, que se inspira en la frase de Paul Valéry: "lo que el hombre moderno quiere es la sonrisa sin el gato, la sensación sin el aburrimiento de su transmisión" ("what modern man wants is the grin without the cat, the sensation without the boredom of its conveyance") explica David Cohen en el artículo "Letter from London: Sensation", *Artnet Magazine* http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen97-10-24.asp (visitado 2011, Diciembre).

- 27 "Represent a pure personal World though what seems like fragments of a highly selective pictorial diary" (Grosenick *et. Al.* 2008: 74).
- 28 "Moving into my studio I felt a wonderful sense of release and relief at having a space of my own. It was as though I could think, breathe and work and not feel like I was escaping or performing, which is how I felt in previous studios. I think this work reflects that, and was the starting-point for the portraits. I hired a bondage expert to tie me up and make me into different shapes. So I was in my studio in these twisted and contorted shapes" Sam Widdup, Ellen (2008). Taylor-Wood suffers rope burns for her art, *London evening standard*, 13/11/2008. Vínculo: <http://www.thisislondon.co.uk/standard/article-23586112-sam-taylor-wood-suffers-rope-burns-for-her-art.do> (visitado 2011, Diciembre 16).
- 29 La exposición *Fantasmas* de Sam Taylor-Wood es la última exposición en la Galería Herstory del Elizabeth A. Sackler Centro de Arte Feminista, que se dedica a temas que exploran las importantes contribuciones de las mujeres en nombre de Judy Chicago The Dinner Party. http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/sam_taylor_wood/ (visitado 2011, Diciembre 15).
- 30 "Instead of being caught in the 'somber net' of a pseudo-dialectic between pseudo-subjects, we are at once within a much more familiar poetic of landscape" (De Man *Allegories of the reading*, p.34).
- 31 Así lo explica el comisario Neus Miró de la exposición *Más allá del paisaje: fotografía y cine como archivos de lugares*, Guipúzcoa: Arteleku, 8-10/09/2010.
- 32 Vallhonrat, J. (2001). *Javier Vallhonrat : obras, 1995-2001 : 4 octubre - 4 noviembre*, (Cat. Exp. Sala Amós Salvador), Logroño: Cultural La Rioja.
- 33 Leguen, B. (2004-2005), Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida, *EPOS. XX-XXI*, pp. 61-169.
- 34 Montespperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, p.12.

4. MEMORIA Y FOTOGRAFÍA ENCONTRADA

INTRODUCCIÓN: La reconstrucción de la historia a través de la fotografía encontrada

“Para mí, la auto-descripción es una calamidad” –Jasper Johns¹.

Como veíamos en el capítulo anterior, una de las estrategias de creación de autobiografía fotográfica consiste en la repetición de elementos organizados secuencialmente como los fotogramas de una película o espacialmente como las páginas del álbum familiar. En lugar de contribuir a la saturación mediática con nuevas creaciones, el fotógrafo contemporáneo ha asumido la función de reorganizar, clasificar y describir, funcionando como un “prescriptor”, tal y como define al fotógrafo Joan Fontcuberta². La fotografía contemporánea se encarga de dar sentido a las imágenes existentes, organizándolas temática o cronológicamente a la manera del álbum familiar tradicional como una forma de reinención del pasado. Esta estrategia de reapropiación da más importancia al montaje, como veíamos en el capítulo anterior con los mapas de ideas, los paneles y la repetición denominados *Atlas*, por encima de la imagen individual.

Hay que diferenciar entre la persona que firma de la obra y la que ejecuta la toma fotográfica. En la autobiografía contemporánea prima el discurso del autor por encima de la fabricación de la imagen, la cual cobra sentido gracias a la recopilación, organización y presentación en forma de instalación o álbum, fundamentalmente. Por tanto, las obras que veremos a continuación tienen en común una búsqueda en los archivos, sin tener en cuenta quién realizó la imagen. Este carácter retrospectivo de la autobiografía se debe a la relación de la fotografía con el pasado: los escritos sobre la nostalgia de la infancia, los álbumes familiares, las sagas, el árbol genealógico o la novela familiar.

A diferencia del segundo capítulo que configuraba una autobiografía social, a través del reportaje de los amigos y la familia, en este cuarto capítulo la vida se narra de forma retrospectiva, desde una postura más melancólica y solitaria, que prima las reminiscencias del pasado por encima de la experiencia del presente. Dejaremos a un lado el reportaje social para revisar las fotografías de archivo, esos recordatorios o *memento mori* mencionadas en el capítulo anterior. En lugar de buscar una experiencia, el fotógrafo procura evocar un sentimiento pasado, dando más importancia a la huella de un tiempo remoto: la lectura de un diario personal, la fotografía de un familiar fallecido o una relación pasada.

A través del arte dialogamos con el otro como si fuera un psicólogo, un contenedor donde volcar y proyectar nuestras angustias. Me refiero tanto al lienzo en blanco como un hombro al que llorar sin temer su juicio o deterioro y también al espectador, quien pasa a ser cómplice de este secreto. En este caso, existe un juego de desaparición de la imagen real, aquello que tenemos frente a nosotros, y sustitución por una serie de proyecciones interiores, sensaciones y pensamientos internos del autor. La suplantación del yo dañado por el yo sano o viceversa es posible gracias a la convivencia de múltiples identidades, en el mismo espacio fotográfico como lugar de identificación del espectador, el autor, el personaje, el objeto, el texto, la imagen, el recuerdo, las ideas, los hechos o los miedos de unos y de otros. El carácter confesional de estas autobiografías inevitablemente cumplen una función reparadora ya que fomentan la autocomprensión y el cierre de las heridas que conllevan estos homenajes.

A diferencia del capítulo anterior, que versa sobre la imagen almacenada como un *memento mori* o recuerdo de que moriremos, este capítulo se centra en la diferencia con la escritura retrospectiva que, recordemos, es una de las condiciones de la autobiografía. Más allá de su definición como huella de un momento vital, la fotografía utiliza estas marcas de forma biográfica, reconstruyendo la vida a partir de las sobras, de los deshechos a los que se refiere W.

Benjamin, de las migajas que graba R. Frank o de la basura que espigan los recolectores en los que se proyecta Agnes Varda³.

En este cuarto capítulo veremos en profundidad el carácter retrospectivo de la autobiografía: la narración, la revisión o la recuperación del pasado. La fotografía trae al mundo de los vivos el pasado del autor, aquello que ya no existe más, que ha muerto. La historia se escribe desde la recuperación de la memoria perdida a través de las estrategias más figurativas, como la proyección especular en el autorretrato o la prosopopeya en la fotografía encontrada. Si bien, R. Barthes habla del disparo fotográfico como el embalsamamiento de la realidad, ¿qué supone el almacenamiento de esas pequeñas muertes? ¿podemos devolverlas a la vida a través del álbum, el cine, la novela o la instalación. Estos espacios creativos actualizan esa memoria gracias a la relectura presente del fotógrafo y consecuentemente del espectador. Si el disparo fotográfico hace un agujero en la realidad, lo captura y encierra dentro de la imagen matando la vitalidad del presente, el álbum recompone estos pequeños robos. Como si un alma caritativa se dedicara a devolver los objetos perdidos a sus dueños, el relato a partir de fotografías de archivo reanima el latido y la pulsión de algo más importante que el instante, aquello que de él permanece atemporal y, por tanto, inmortal.

Precisamente para destacar el enfoque literario que reside en el carácter mortuorio de la



Thomas Bachler, *Unbennant* 19. 2011. Abajo, Thomas Bachler en el estudio recreado en el espacio de La Casa Encendida. durante su exposición *Photoshooting. Escenas de un crimen*, 8/7-11/9/2011. Su proyecto consiste en disparar a través de una cámara estenopeica. El acto fotográfico es, tal y como demuestra su obra, una performance.

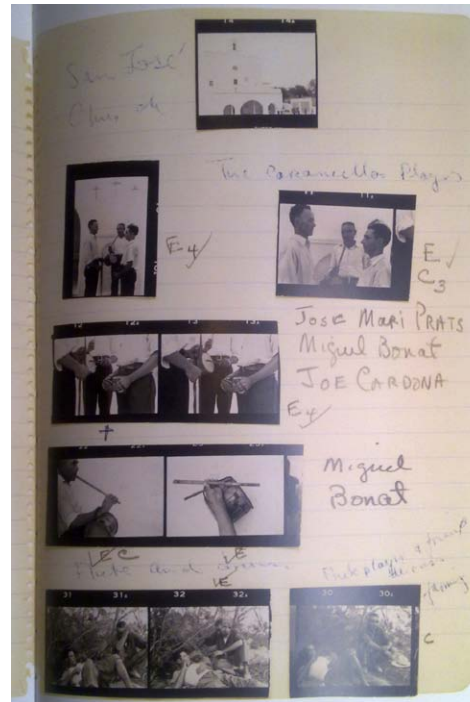
fotografía, he extraído de los dos capítulos anteriores, aquellos documentos (instantáneos e inertes, respectivamente) que han generado una narración autobiográfica. La fotografía embalsama, conserva y nos permite percibir ciertas experiencias fugaces de forma dilatada en el tiempo: haciendo inmortal lo perecedero. Gracias al poder de la fotografía de perpetuar lo fugaz, podemos reconstruir este acontecimiento inenarrable en nuestro material de trabajo. Mi hipótesis es que la fotografía memorialista convierte lo instantáneo en duradero, un paso fundamental para el proceso terapéutico que veremos en el siguiente capítulo 5 sobre autoficción.

Me aproximo a la fotografía encontrada a través de su organización en el álbum que me permite estudiar el espacio fotográfico en relación con el literario. Antes de meternos en el vasto mundo de la ficción, me interesa analizar cómo funciona la memoria o identificación con el rostro del otro en la fotografía encontrada. En primer lugar, ese rostro conocido de un antepasado que remueve y forma parte de las características del autor. En segundo lugar, el rostro anónimo cuyo envejecimiento y falta de referentes permite una identificación más general, casi como si fuera uno de ellos. En este tipo de imágenes de la historia, destacan los estudios en torno al holocausto que han generado numerosas teorías y obras sobre el relato del trauma hasta mitificarlo.

La fotografía encontrada, que va de lo individual a lo colectivo pasando por la herencia familiar, se puede agrupar en dos tipos de relatos autobiográficos. En la primera parte (4.1.), veremos cómo el poder evocativo de las imágenes literarias pasa a ser un recurso recurrente en la fotografía (por ejemplo, la magdalena de Marcel Proust) para ser el eje central del retrato en el álbum familiar. En los escritos de Roland Barthes, la imagen y la palabra se imbrican en un tema común: la pérdida de la vida por el inevitable paso del tiempo. En la segunda parte (4.1.), veremos cómo la fotografía de archivo se ha utilizado para hablar de las diferencias y similitudes entre el individuo y su lugar y su grupo familiar, social o racial. Las imágenes encontradas constituyen un vocabulario memorialista integrado en diversos recursos creativos, como las instalaciones, las secuencias o las novelas.

En relación con el capítulo anterior, ambos comparten el afán coleccionista, la repetición y la rutina como parte del proceso creativo y lo cotidiano. Sin embargo, parten de dos estructuras diferentes en el diario y el álbum que, respectivamente, se organizan en función del tiempo (lo cotidiano, las entradas y las fechas) y el espacio (vínculos generacionales o parecidos físicos, entre otros). En lugar de centrarme en las diferencias entre el tiempo lineal de la escritura y la organización espacial de la imagen, existe una forma compartida para clasificar el tiempo autobiográfico, a través del orden cronológico

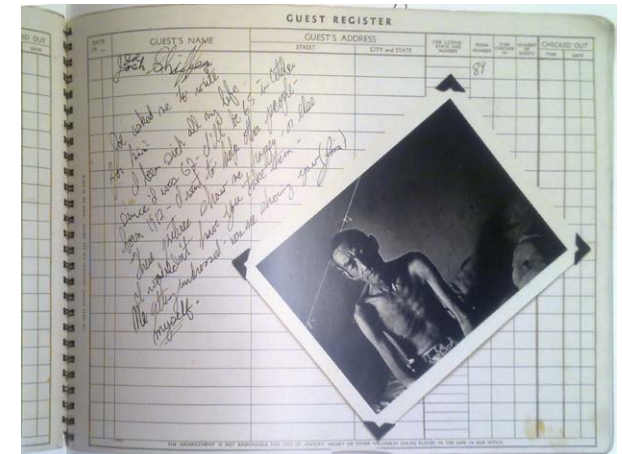
(el diario literario o la fotografía vivida o el reportaje) o retrospectivo (el álbum, a través de la fotografía encontrada o guardada). A esto hay que añadir que ambas estrategias suelen hablar del punto de vista solitario del autor aunque estos lugares de encuentro tienden a realizarse colectivamente, como vemos en los blogs, añadiendo entradas y reordenando por numerosos criterios. En todas ellas, vemos en la definición de autobiografía a la que me acojo “relato retrospectivo sobre la vida o personalidad del autor” como un punto de encuentro fotoliterario.



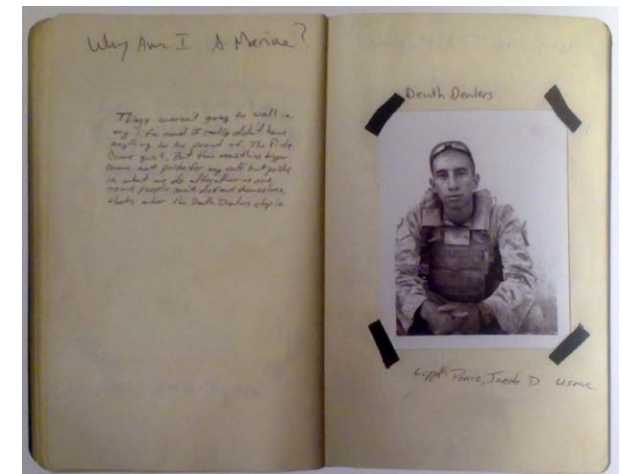
Alan Lomax y Jeannette Bell, *Spanish photo Notebooks*, 1952-3.



Paolo Ventura, *Polaroid & Prime*. 2006.



Jim Goldberg, *Registro de visitas*. 1997.



Stephen Dupont, *Diario: ¿Por qué soy un marine?*. 2006.

A la derecha, algunos ejemplos del reciente estudio sobre la memoria fotográfica a través del álbum en la era de la fotografía de Verna Posever Curtis. En: Posever Curtis, V. (2011). *Photographic Memory: The Album in the age of photography*, Aperture: Library of Congress.

4.1. La identidad individual a partir de la historia familiar

“Toda fotografía es un certificado de presencia” –Roland Barthes (2004: 87).

El álbum familiar modifica la visión de individuo como un ser autónomo para incorporar su dimensión familiar, una herencia genética o una educación que el niño trata de aprender, investigar, rechazar, reinventar y recrear tanto en la literatura como en el arte. El vínculo fotográfico con la memoria proviene de una necesidad de conservar los momentos que se van perdiendo. En *La cámara lúcida* (1980, ed.2009), Roland Barthes plantea dos aproximaciones diferentes a la hora de mirar una fotografía. Por un lado, el *punctum*⁴, aquello que nos atrapa, lo que nos punza. Por otro, el *studium*, lo que sabemos o investigamos, lo documental, aquello que podemos analizar de la imagen. Gracias al doblez de la imagen fotográfica, que combina el *Punctum* y el *Studium* Barthesianos, se produce la narración, el movimiento, la historia y la esencia de la fotografía. Pensar en imágenes supone un movimiento entre unas y otras y también dentro del mismo encuadre, analizando gestos, tonalidades, formas en función de nuestra sensibilidad y memoria.

La percepción de una imagen activa nuestra memoria desde nuestra primera impresión, un detonante más o menos instintivo que nuestra relación más profunda. A lo largo del libro, Barthes trata de encontrar una imagen de su madre que capte la esencia de su recuerdo, registrando su proceso de búsqueda. Este escrito poético entraña un juego entre el lenguaje fotográfico y el literario que da lugar a una poética de la memoria a mitad de camino entre ambos lenguajes y que repercute directamente en la definición de la fotografía autobiográfica.

La fotografía es en sí misma un lenguaje memorialista, ya que mirar una fotografía significa mirar un momento pasado, ya vivido, perdido, como la fotografía de la madre de Barthes. Tomada cuando niña en un invernadero, la fotografía escogida por Barthes para hablar de la esencia de su madre antes de que él la conociera, no corresponde a un momento vivido sino uno adquirido a partir del álbum familiar. Este tiempo remoto le obliga a pensar en una memoria heredada, como es el archivo fotográfico. A pesar de que el libro muestra las imágenes de la madre de Barthes, omite intencionalmente este retrato para mantenerse fiel a su recuerdo. Con esta ausencia de la fotografía, Barthes apela a la memoria de los lectores que se imaginarán la foto de su madre a partir de la nostalgia del

autor. La fotografía es una pérdida, un momento pasado que ya no vamos a poder vivir, un instante irrecuperable, muerto y coleccionable.

Este diálogo con las imágenes se describe en su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barthes 2004). Publicada por primera vez en francés en el año 1975, *Roland Barthes, par lui même* habla de su relación con las imágenes como una forma de vida en la que ordena y clasifica estos objetos moldeando un archivo personal. Comenta Barthes (2004: 54): “Mi cuerpo sólo está libre de todo imaginario cuando reencontra su espacio de trabajo. Este espacio es en todas partes el mismo, pacientemente adaptado al goce de pintar, de escribir, de clasificar”. Reordenando estas imágenes, palabras y pinturas, su proceso autobiográfico consiste en reflexionar, catalogar y redactar las huellas de su presencia en las obras, independientemente del medio utilizado, bien sea literario o bien plástico.

Barthes titula *La demanda de amor* una fotografía que corresponde a una fase de las biografías sobre el anhelo maternal, como veremos en la evocación de la infancia de Marcel Proust. La fotografía del jardín de su casa en Bayona, donde “ocurrieron algunos episodios de sexualidad infantil” (Barthes 2004: 24), dialoga con su retrato sonriente y su pose desenfadada tras la que esconde, con naturalidad, las manos culpables de ese deseo. Así la confesión expía la culpa, el autor disfruta con el recuerdo inocente y simple de vergüenza en las primeras sensaciones

sexuales; la inocencia y la simplicidad se sitúan en los deseos infantiles, en las imágenes comentadas que reflejan su esencia y en las cualidades que han permanecido con el paso de los años. La ruptura del individuo con su herencia familiar: “la familia sin el familiarismo”, palabras con las que Barthes (2004: 43) subtitula la imagen tierna y feliz. Las connotaciones negativas del término “familiar” contradicen la complicidad con esta imagen, haciendo del diario un arma de doble filo: crítico y complaciente según el capricho, ánimo y periodo vital en el que se revisa el pasado y se construye esta imagen de sí mismo.

“Al abarcar todo el campo parental, la imagería actúa como un médium y me pone en relación con el ‘eso’ de mi cuerpo; suscita en mí una suerte de sueño obtuso cuyas unidades son dientes, cabellos, una nariz, una flacura, piernas con largos calcetines, que no me pertenecen, pero que tampoco pertenecen a nadie que no sea yo: heme aquí entonces en un estado de inquietante familiaridad: veo la fisura del sujeto (precisamente aquello sobre lo que nada puede decir)” (Barthes 2004: 17).

La mirada retrospectiva, o mirada hacia uno mismo que es la biografía, utiliza los comentarios a pie de foto y la fotografía encontrada como recursos estilísticos para evocar lo que denomina R. Barthes: el “tiempo del relato”. Esta sería la primera parte de su autobiografía, mientras que la segunda parte prescinde de las imágenes, para continuar con el resto de su vida adulta, denominada “vida productiva”, constituida por fragmentos escritos en diferentes momentos y



Roland Barthes subtitula esta fotografía: *La demanda de amor*, en su libro *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2004: 18.



Sobretítulo *La familia sin el familiarismo* en su libro Roland Barthes por Roland Barthes, de Roland Barthes 2004: 43.

sobre diferentes temas que se suceden los unos a los otros.

Este tipo de fragmentos unificados en una obra tiene un precedente en *Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*, 1927-inacabado) de Walter Benjamin, quien recopila una serie de citas y glosas desde 1934 hasta 1940 y las agrupa en un fichero encabezado por la letra “Y”. El interés por los pasajes parisinos, las calles de París, la electricidad, el folletín, el sistema ferroviario o la fotografía se unifica en un mismo volumen que define la vida cotidiana del *flâneur*, el paseante adicto a las múltiples y variadas influencias de la vida diaria en la ciudad de los años treinta del siglo XX. Con este mismo tratamiento, su artículo “La fotografía” (2005) recoge diversos fragmentos de diversos autores que definen la experiencia de la escritura en la modernidad como la de la fotografía. A partir de la reappropriación de estas ideas como si fueran impactos (o *shocks*), se define la creación en la modernidad como una recopilación de fragmentos, bien sean imágenes o textos, de la experiencia, las lecturas o los relatos de los demás, un tipo de reappropriación que conecta directamente con la fotografía encontrada y su posterior reunificación en el álbum o la instalación memorialista.

Por ejemplo, W. Benjamin cita los comentarios personales del fotógrafo Nadar, en su escrito *Cuando yo era fotógrafo*, sobre las fotografías de las catacumbas de París para el que usó maniquíes “para indicar la escala de las proporcio-

nes, precaución que los exploradores se olvidan de tomar con demasiada frecuencia y cuya ausencia a veces nos desconcierta” (Benjamin 2005: 119). Este tipo de confesiones permiten la reconstrucción del relato autobiográfico en la fotografía que, en el caso de Nadar, también implica la manipulación de la escena colocando maniquíes en virtud de mayor rigor científico. De manera análoga en la literatura y en la fotografía, la ficcionalización de los hechos y la reconstitución del relato o la escena, respectivamente, dan pie a este género autobiográfico o ensayo fotográfico, como veíamos en la particular visión que aportan los ensayos fotográficos a los que se dedica Eugene Smith desde 1947 hasta 1954. Este tipo de ensayos fotográficos, bien desde la revisión retrospectiva de R. Barthes, bien desde los pasajes de Benjamin, constituyen un subgénero de la autobiografía fotográfica en el que la subjetividad del autor cobra más protagonismo que en los fotoensayos de E. Smith o W. Evans.

De la misma forma que el diario del artista le recuerda que está vivo, los álbumes familiares rememoran inevitablemente lo que hemos perdido. Viéndolos se recuperan momentos del pasado, trayendo al presente a las personas que no se encuentran entre nosotros, que han cambiado, han muerto o están lejos. Tras la sensación instintiva del *punctum*, la reflexión sobre los gestos deriva en el *studium* que explicaba el teórico Roland Barthes. En *La cámara lúcida*, anali-

za una fotografía de su madre, que se tomó antes de que él naciera y que contiene reminiscencias de sus infancias, la del autor y la de la madre que únicamente pueden coexistir en este relato fotográfico. En esta obra, el pasado se libera de las anécdotas de la memoria para convertirse en un concepto, en la pureza de la niñez de su madre. En esta obra se define la naturaleza mortuoria de la fotografía, como si cada toma embalsamara la realidad. La imagen tomada se define como un pasado irrecuperable: “Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘Esto ha sido’ su presentación pura” (Barthes 2004: 163). En su autobiografía, relata cómo la fotografía reemplaza la memoria:

“Un día, unos amigos me hablaron de sus recuerdos de infancia; ellos sí tenían recuerdos, mientras que yo, que acababa de mirar mis fotos pasadas, ya no tenía. Rodeado de esas fotografías, ya no podía consolarme con los versos de Rilke: ‘Dulces como el recuerdo, las mimosas bañan la habitación’: la Foto no baña la habitación: ningún perfume ninguna música, nada más que la cosa exorbitada. La Fotografía es violenta no porque muestre violencias sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (el que a veces pueda afirmarse de ella que es dulce no contradice su violencia; muchos dicen que el azúcar es dulce, pero yo encuentro el azúcar violento). Y la Fotografía es un testimonio seguro pero fugaz; de suerte que todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la duración: la era de la fotografía es también la de las revolucio-

nes, de las contradicciones, de los atentados, de las explosiones, en suma, de las impaciencias, de todo lo que niega la madurez. –Y, sin duda, el asombro del ‘Esto ha sido’ desaparecerá a su vez-. Ha desaparecido ya” (Barthes 2004: 159-162).

La aparición del *álbum familiar* tiñe nuestra percepción de la realidad de una forma muy diferente a la pintura u otras artes. Bajo el mismo título *La cámara lúcida* (1983), Salvador Elizondo recapacita sobre la influencia en la literatura de lo cotidiano fotográfico. Elizondo critica “que nuestros panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además -como el espejo de Mefistófeles, que muestra al doctor Fausto la forma del Ideal y retiene las imágenes- es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, de una forma fugaz, y por fugaz ideal” (Campbell 2009: 48). A diferencia de otras formas de representación, insiste Barthes, la fotografía mantiene una relación única con lo real que no está definida por el discurso de la representación artística, sino por la indización y la referencialidad que refuerzan la conexión entre la fotografía y su tema:

“Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa opcionalmente real a la que una imagen o un signo se refieren, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante la lente, sin la que no habría fotografía (...). La fotografía es literalmente una emanación del referente de un cuerpo real, que estaba allí, proceden radiaciones que en última instancia me tocan a mí, que estoy aquí; (...) la fotografía debe ser au-



Arriba y derecha, Patric Tató Wittig, *Añoranza, Heimweh*, 1997. Texto del proyecto: “En un tono evocativo, pero con una implicación más íntima y personal, la serie *Heimweh* recorre los objetos y lugares que en su día presenciaron las vicisitudes de una vida. Tato Wittig rememora las historias de su abuela, que se vio obligada a dejar su Prusia natal con motivo de la guerra y nunca más pudo regresar. Los recuerdos la atormentaban y sentía la necesidad de contar su pérdida. A través de las fotografías del álbum que conversaba de sus tiempos en Prusia intentaba evocar el olor y los paisajes de la tierra que había dejado atrás. Con todas estas historias contadas por su abuela, Tato Wittig, años más tarde, decidió visitar esos lugares con las fotografías del álbum y refotografiarlas, esta vez no con su abuela, sino con su madre. Tato Wittig traza así un itinerario de su propia identidad, relacionando las imágenes del pasado con las del presente. (...) Es de difícil traducción: mal de tierra, añoranza, morriña...”.



sente (...) me tocará como los rayos postergados de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con cualquiera que haya sido fotografiado" (Barthes 1990: 76,77,80,81).

Esta fotografía del ser ausente sustituye su pérdida y construye una nueva compañía a la altura de los deseos propios que, en el caso de Barthes, se refiere a su madre de pequeña, antes de que él hubiera nacido. De esta forma, puede inventársela y reconstruirla, olvidando el dolor de su pérdida y evocando una nueva personalidad desde su infancia. Sin embargo, Barthes se guarda este recuerdo para sí, hablando insistentemente del retrato de su madre en el invernadero pero sin mostrarlo, muy consciente de que su capacidad evocadora no encontraría cabida en una mirada extra-familiar. El duelo de Barthes por la muerte materna, se consigue a través de la combinación de la imagen y el texto hasta tal punto que nos hace dudar de la existencia de esa fotografía. Para el lector la imagen es una excusa memorialista, un referente que motiva su escritura y su ficción pero que, a su vez, constituye el tratado de fotografía más sugerente de cuantos se hayan escrito.

Mediante esta ausencia, no pretende librarse de un recuerdo tormentoso sino fijarlo y darle una corporeidad o importancia que esté a la altura de su presencia interior. No quiere sustituir el recuerdo de la esencia maternal de sus lectores, por lo que rechaza la publicación

de esta imagen, si es que existe. Su forma de recrearse en el retrato de su madre, nos desplaza al momento de añoranza de Barthes, tal y como Proust (1952: 45-47) es capaz de desencadenar nuestros sentimientos hacia la magdalena sumergida en el té: "Es evidente que la verdad que busco no está en el brebaje, sino en mí". En ambos casos, la infancia se materializa en un objeto que trasciende su apariencia, que sólo puede ser mostrado o sentido por una añoranza propia. Ambos tipos de escritura demandan una posición activa del lector, quien debe dejarse llevar también aportar su recuerdo de la infancia, que le acerquen a la sensación de pérdida y de recuperación del pasado.

Proust (1952: 45-47) rememora las sensaciones de su infancia de una forma súbita, mediante detalles muy concretos: "de pronto surge el recuerdo. Ese sabor era el del pedazo de magdalena (...). La visión de la magdalena no me recordó nada antes de haberla probado (...); las formas (...) se habían esfumado, o, adormecidas, habían perdido la fuerza de expansión que les habría posibilitado acceder a la consciencia". Habla de una sensualidad inconsciente que no está motivada por el mecanismo visual sino por el tacto, la forma, el sabor, algo irreproducible incluso en el propio texto, una sensación súbita e incomprensible que le colma de plenitud. Proust (1952: 50-51) describe "el tiempo en el que era feliz" como un momento en el que se "había retenido el pasado supuestos extractos

sin contenido, se encontró con toda aquella felicidad perdida cuya específica y volátil esencia había fijado para siempre; lo revivió todo (...), toda la red de hábitos mentales, de impresiones periódicas, de reacciones cutáneas que habían tejido en unas semanas una malla uniforme donde su cuerpo se hallaba preso". A lo largo del texto revive toda la felicidad como si le fuera ajeno a sí mismo hasta que finalmente reconoce que "Era él mismo" (*Íbidem*).

Relata una experiencia única que, al igual que la unicidad de la obra de arte descrita por W. Benjamin, diferencia el momento o la sensación única de la obra única que, aunque reproducible, es ella y no otra la que nos devuelve a esa realidad. Dicho en palabras de Proust: "no se sabe descender hasta lo general, y uno se figura hallarse siempre en presencia de una experiencia sin precedente en el pasado" (Proust 1952: 54). El narrador es consciente de que está creando una obra maestra que, al igual que a pintura de Ingres o Manet, dividió a los críticos del momento y tuvo que esperar la evolución artística de los espectadores.

El reconocimiento de determinados rasgos fisiológicos unidos al linaje familiar supone una manera heredada de verse a sí mismo, una familiaridad que caracteriza su experiencia y supone un cambio de paradigma en la novela familiar: "Una objeción más grave, si fuera justificada, sería decir que todo esto resulta extraño, y que la poesía se obtiene de la verdad más próxima. El

arte extraído de la realidad más familiar efectivamente existe, y su dominio quizá sea el más vasto" (Proust 1952: 55). El narrador se sitúa en el centro de la obra aprovechando el azar y la necesidad de dejarse llevar por sus caprichos. Al igual que el álbum familiar, la novela familiar carece de método ya que consiste en sacar a la luz aquellos momentos que concentran la esencia del pasado. No se trata de crear algo nuevo sino de evocar esa añoranza:

"Mas justamente la manera fortuita e inevitable de haber dado con la sensación garantizaba la verdad del pasado resucitado, de las imágenes desencadenadas, puesto que sentimos su esfuerzo por emerger a la luz, lo mismo que sentimos el goce de la realidad recobrada. Garantizaba asimismo la verdad de toda la composición formada de impresiones contemporáneas reavivadas, con esa infalible proporción de luz y de sombra, de relieve y de omisión, de recuerdo y de olvido que la memoria o la observación conscientes ignorarán siempre" (Proust 1952: 56).

Proust se recrea en la garantía de verdad que ofrece una imagen tan subjetiva como la de un recuerdo, mediante fragmentos detenidos e inconexos, pequeños lapsus nos atrapan devolviéndonos a un tiempo pasado, breves instantes tan fotográficos como literarios, imágenes aparentemente inconexas, descripciones meticolosas de un segundo mágico donde podemos volver a ser quien éramos, volver a mirar con la inocencia del niño, recuperar ese pasado y retroceder en el tiempo.

La verdadera poética de la autobiografía sucede en esos lapsus que apenas podemos definir y se construye siempre a través de elementos sueltos pero a posteriori, es decir, elementos externos al verdadero instante autobiográfico. Este momento que comenzó siendo “decisivo”, es decir, reflexivo y premeditado como lo entendía H. Cartier-Bresson; hoy en día es un instante cualquiera que hace presente nuestra memoria, un “instante decisivo”. Por ejemplo, a través de la metáfora de la magdalena, Proust consigue que el lector regrese a su infancia *En busca del tiempo perdido* (1908-1922); esta regresión propia de las imágenes de las figuras estilísticas se debe a una temporalidad literaria y visual compartida, una realidad paralela y construida. Por ejemplo, la ternura en la descripción fotográfica de la abuela de M. Proust (1952: 56-57):

“Lo que en ese momento se produjo mecánicamente en mis ojos cuando vi a mi abuela fue exactamente una fotografía. Nunca vemos a los seres queridos como no sea en el sistema animado del movimiento perpetuo de nuestra incesante ternura, la cual, antes de que deje llegar a nosotros las imágenes de su rostro, las arrastra en su torbellino, las lanza contra la idea que tenemos de ellos desde siempre y hace que se le adhieran y coincidan con ella. (...) incluso en los espectáculos más indiferentes de la vida, nuestro ojo, cargado de pensamiento, desdeña como haría una tragedia clásica todas las imágenes que no concurren a la acción y sólo retiene aquellas que pueden hacer inteligible el fin de la misma?”.

La imagen que permanece está siempre filtrada por nuestra percepción, no existe la imagen

en sí, sin código ni subjetividad. “Yo, para quien mi abuela seguía siendo yo mismo, a la que únicamente había visto en mi alma, siempre en el mismo lugar del pasado a través de la transparencia de los recuerdos contiguos y superpuestos”. El tránsito de imágenes descrito definen la identidad del niño, la identidad pura, genética a la que siempre podemos volver, la perfección que tiene lugar sencillamente porque el niño tiene ese por venir por delante, esa posibilidad de ser quien quiere ser. En el momento de regresión a la infancia, la identidad individual depende de la familiar: “una anciana consumida que no conocía” (*Ibidem*). La identidad del protagonista del álbum o la novela familiar se construye a partir de la documentación familiar.

La naturaleza fotográfica, literaria o cinematográfica de las imágenes evocan los recuerdos en función de la contemplación, la lectura o la fusión de ambas, respectivamente. La linealidad propia de la narración fílmica o literaria acostumbra a añadir una palabra/imagen tras otra, sustituyendo a la anterior. La estabilidad y atemporalidad propia de la imagen fija resulta idónea para expresar determinadas sensaciones: letanías, recuerdos o ensueños que la imagen en movimiento sería incapaz porque no siempre se adecua al ritmo emocional del espectador.

A pesar de la estructura lineal a la que nos tienen acostumbradas las sagas, el árbol familiar muestra una serie de ramas que transcurren simultáneamente, por lo que las composiciones



Pablo Talamanca, *La última familia nudista V*, 2007. Según explica Tomás Zarza (2007: 312): “Lo interesante de Pablo es que sabedor de la imposibilidad de establecer una conexión entre los contenidos de las imágenes y la memoria que los justifica, desechó el relato tradicional y decidió construir una quimera. Una historia que reinventa a una familia multicapa y polisémica. Me explico, el uso de imágenes superpuestas, no sólo parte del ejercicio dadaísta como cuenta el autor, sino que amplía el campo de resonancia de la imagen porque en ella se conectan tiempos y personajes diferentes bajo una misma ventana, lo que las convierte en complejas y ricas en significados. ‘Tomé cientos de paisajes subexpuestos y fotografías donde aparecieran en trajes de baño, probé combinaciones tanto por proximidad como por contraste. Finalmente seleccioné 20 fotografías que unidas formarían 10 imágenes’ -dice el autor”.

y las superposiciones constituyen estrategias creativas fieles a la yuxtaposición temporal propia del carácter retrospectivo que incluye la definición de autobiografía. Este capítulo habla del álbum pero, no como una memoria colectiva inamovible, sino como un proceso de manipulación de la misma, como parte activa y para hablar de la convivencia con el pasado que sucede en el presente. La importancia del encuadre está relacionada con el término “fuera de plano” cinematográfico ya que cada toma fotográfica excluye un contexto fundamental para comprender la realidad, por lo que añadir esta información contextual es uno de los objetivos del fotomontaje. A continuación, muestro cuatro tipos diferentes de montaje familiar: escénico, analógico, digital y escultórico en las fotografías de Mario Cresci, David Hockney, Joyce Neimanas e Isidro Blasco, respectivamente. Aunque estos fotomontajes no utilizan fotografías de archivo, he considerado su inclusión en este capítulo porque tienen una función narrativa muy similar a través de polaroids sin retocar como si fueran un objeto.

En primer lugar, el fotógrafo italiano Mario Cresci se fotografía a sí mismo junto a varias familias, integrándose en la escena familiar, evidenciando el espectáculo de la toma fotográfica y la puesta en escena. Al contrario que en el capítulo anterior sobre lo cotidiano, este tipo de fotografía captura un momento inusual, un día excepcional en el que un fotógrafo construye su

relato familiar. La imagen se divide en tres planos: un retrato sobre fondo neutro, el álbum familiar que sostienen sus miembros y el espacio familiar. Estos tres planos unifican los momentos más representativos de la historia familiar. Sus fotomontajes revisan la memoria indagando en el archivo para mostrar lo inusual, un tiempo retrospectivo, significativo e insólito. El pasado no vivido por el fotógrafo se convierte en una realidad potenciada por la inclusión del punto de vista de los fotografiados, a través de las fotografías que ellos mismos tomaron. Tanto si la familia se hizo a sí misma las fotos, como si las tomó el mismo fotógrafo previamente o, como parece evidente, fueron hechas en el pasado, alguno de los miembros de la familia seleccionó este collage para representarse a sí mismo. En palabras del autor: “Prefiero el inconsciente efímero, la conciencia de la vida y de la muerte como dos elementos indisolubles, para los cuales las imágenes no son más que una transformación de los acontecimientos que tienen lugar en los momentos de la vida que pasa”⁵.

En segundo lugar, la fotografía se construye a partir de los objetos fotográficos a través de la composición de polaroids de David Hockney. El fotógrafo realiza diversas tomas de una escena y las reconstruye a partir de las fotografías analógicas impresas. Entre los años 1982 y 1985, las fotocomposiciones de Hockney muestran la polifonía informativa de su entorno familiar y amistoso. Los fragmentos capturan los detalles



Mario Cresci, *Sin título*, 1972. “La memoria es el eterno presente de la cultura. Ya no existe diferencia entre la fotografía y la fotografía de la fotografía”, escribe Mario Cresci en su libro Cresci (1984). Mario Cresci Barcelona: Orbis, p.5.

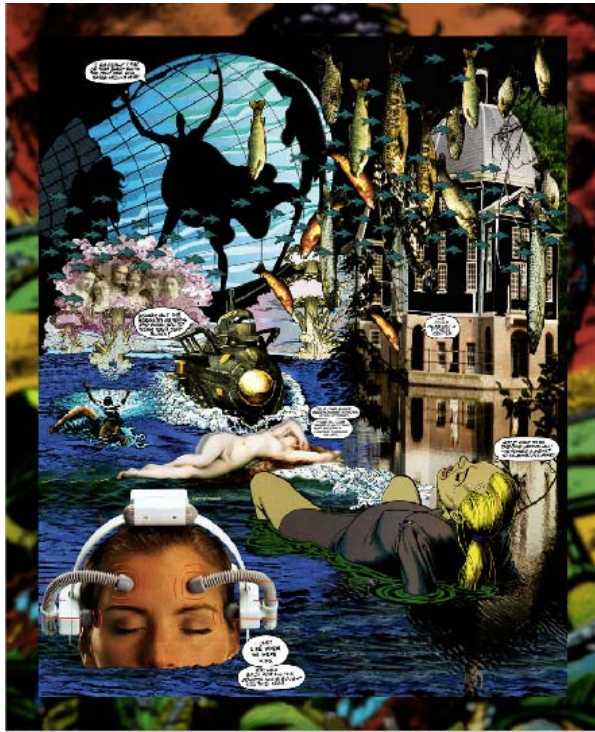
de la escena, como si fuera un inventario, mientras que el montaje definitivo deforma la realidad debido a esa proximidad, la de las tomas detallistas y la del fotógrafo respecto al objeto fotografiado.

Por encima del resultado el autor prima la transparencia del proceso de selección y montaje de estas imágenes únicas. Hockney toma como modelo a su entorno familiar y amigos. Destacan las numerosas imágenes de su madre en el porche familiar (*My mother sleeping*) o en el cementerio en (*My mother, Bolton Abbey, York Side*), ambas de 1982. Tres años después, la evolución de sus retratos sobre su madre le llevan a descontextualizar sus rasgos (nariz, boca, oreja..., en *Mother*, 1985), que evidencian la imposibilidad de fotografiar aquello que tenemos muy cerca.

En tercer lugar, el tratamiento digital en las fotocomposiciones de polaroids del fotógrafo Joyce Neimanas (*Movie Stills*, 1976) consiste en una serie de fotogramas tratados de forma independiente y también como diario reflexivo, en los que el artista dibuja y añade comentarios, por ejemplo, sobre las zonas erógenas del hombre en *A-1 Male* (1976). Además de las influencias surrealistas, Neimanas utiliza el cómic para crear un panel de escenas familiares y, a la vez, heroicas, con las connotaciones sexuales de la novela gráfica en *Family* (1995), en los que analiza numerosos aspectos de la vida familiar afectada por los valores y las formas de vida



David Hockney, *My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire, Nov. 1982*; *My mother Sleeping*, 1982; *My mother*, 1985.



Joyce Neimanas, *Familia, Family*, 1995.

modificados en esta época de cambio de siglo. Sus fotocollages provienen de una reflexión personal sobre su vida que trasciende las preocupaciones subconscientes de los fotomontajes, que aparecen integradas en un imaginario más mediático, como son los comics, las referencias publicitarias y la herencia de los comentarios, notas y análisis semiótico de los setenta.

En cuarto lugar, los fotomontajes escultóricos de Isidro Blasco (*Thinking about That Place*, 2004) reconstruyen el recuerdo de los sitios donde vivió un tiempo en un espacio tridimensional. No solo la estrategia plástica determina el lenguaje autobiográfico, sino que también el propio pensamiento proviene de una mirada fragmentada. La construcción del espacio y de la mirada del creador y del espectador aparecen insertadas en un proceso de comunicación mediático y espectacular que excede al propio medio.

La experimentación con el montaje fotográfico inunda la fotografía autobiográfica a partir de los años ochenta para mostrar los diferentes puntos de vista de un miembro, grupo o situación familiar. Estos fotomontajes retoman la transformación del espacio pictórico de los cubistas, cuya fragmentación de la perspectiva clásica daba lugar a una nueva imagen multifocal, caracterizada por la incorporación de diversos puntos de vista en un mismo plano. El amplio espectro familiar fragmentado y reagrupado en estos mosaicos reproduce la complejidad del re-

cuerdo del autor, una narración interna más que compartida o consensuada en el ámbito familiar. El fotomontaje familiar refleja la pluralidad de roles, instantes y enfoques definiendo una mirada fragmentada o yo caleidoscópico que puede considerarse una estrategia más de la fotografía autobiográfica. Aunque no todos los ejemplos son estrictamente autobiográficos, las diferentes narrativas sostienen la analogía entre el retrato fotográfico de la madre de Hockney y el retrato literario, de la madre de Barthes. Ambas temporalidades se sustentan en una multiplicidad de imágenes que se construyen o se montan de manera retrospectiva, transformando, por tanto, el relato familiar por la memoria de los creadores.



Isidro Blasco, *Pensando en ese sitio, Thinking about that place*, 2004.

La mirada familiar: sagas, romances y retratos

“La fotografía recoge una interrupción de tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un *doble* de la realidad. De ello se infiere que la muerte o lo que es lo mismo, la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición o elaboración del doble en la imagen fotográfica” –Roland Barthes (2004: 19).

En este apartado me centro en el análisis de la fotografía familiar a partir de la novela familiar, que analiza Marianne Hirsch. Aunque el legado familiar consta de fotografías y textos indistintamente, la creación artística y literaria ha separado estos ámbitos de estudio. Con la intención de crear un vínculo, me interesa analizar cómo se construye una línea de vida, árbol genealógico o álbum familiar a partir de fotografías. En 2009, durante *Encuentros PHE09. Las Palabras y las fotos: Fotografía y literatura*, tuve la oportunidad de asistir a la conferencia “La novela familiar en la época de la fotografía” de Marianne Hirsch. En ella, se pregunta por los orígenes familiares de la novela: “¿qué sucede cuando la fotografía empieza a definir el acto de la representación autofabricada y familiar? Las cualidades de indización y su revelación de los parecidos físicos parecerían, sin duda, impedir considerablemente las fantasías liberadoras que caracterizan el romance familiar”. A menudo las fotografías sirven como detonante para reconstruir la familia deseada en función de la fantasía de adopción; la justificación o duda infantil sobre sus progenitores le permitiría reinventar la vida, soñar con otro futuro.

Marianne Hirsch compara las formas de la novela familiar en relación con la fotografía analógica, entendida como “una variación de finales del s. XX de lo que Freud, en 1908, llamó ‘romance familiar’ o *Familienroman*”, es decir, una forma de autocuestionamiento en torno a los orígenes familiares. Freud (1980: 237-241) sitúa el comienzo de la creatividad de la novela familiar en la fantasía del niño que sueña con la posibilidad de que sus padres sean otros y le posibiliten una huida hacia una vida mejor, fuera de la “autoridad de sus padres” a la que se siente sometido.

Según la teoría de Marthe Robert, el origen de la novela familiar se debe a un proceso social de sustitución generacional que se divide en dos argumentos. En primer lugar, el “argumento del niño expósito”, basado en el deseo de independencia del hijo respecto de la familia, sustituyendo a los padres, se considera el origen de las narraciones y los relatos fantásticos de Chrétien de Troyes, Miguel de Cervantes⁶, ETA Hoffman⁷, Novalis, Herman Melville y Franz Kafka. En segundo lugar, cuando el niño deja de tener dudas sobre la certeza de su madre, comienza a cuestionar a su padre. Este último, el “argumento del bastardo”, se considera el origen de la ficción realista de Honoré de Balzac, Fiódor

Dostoievski, León Tolstoi, Marcel Proust, William Faulkner o Charles Dickens. Siendo para ellos evidente la figura materna, sus obras ponen en tela de juicio la figura paterna.

A partir de estos cuestionamientos del niño sobre sus orígenes, la psicología plantea una diferenciación básica para el entendimiento de la construcción biográfica entre la realidad maternal y la ficcionalización paternal. La figura materna se convierte en un intermediario en la relación padre e hijo donde se produce realmente la fantasía que posibilita su elevación social. La creatividad artística surge de ese inconformismo con los orígenes y la transformación de la historia vital por parte del niño. En busca de este autoconocimiento de una personalidad artística, la exploración de la saga familiar permite al autor la creación de una personalidad superior basada en la alteración de los rasgos genealógicos, un alter-ego que lleva a una liberalización del individuo y reinención de uno mismo.

Durante la mencionada conferencia, Mariane Hirsch sostiene que la identidad en la fotografía familiar viene dada por las diferentes temporalidades: la diferencia entre la incubación de la idea, la toma fotográfica junto con sus condicionantes y su edición, es decir, el proceso de creación determina la intensidad y el contenido múltiple que subyace bajo una misma imagen. La selección de las fotografías del álbum familiar rescatan aquellas imágenes que conectan con la memoria del artista, un proceso similar al de Barthes en busca de su madre.

Según Hirsch, la serie fotográfica de Albert Chong *Black Fathers & Sons* muestra la dualidad existente entre padre e hijo mediante un simbolismo cultural que mezcla las raíces afrojamaicanas con su contexto cultural, ya que todas ellas se ubican en Brooklyn. En sus series *Imagining the past* (2009), A. Chong realiza fotocomposición denominada *patchwork*. La intención de estos collages familiares es trazar un mapa que sirva, por un lado, de guía para sus familiares y, por otro, una forma de visibilización de todas estas razas invisibles, un mapa cultural que amplíe la sociedad bajo aquello que Roland Barthes denomina “el cordón umbilical de luz” y que vertebró sus raíces familiares. A partir del escrito barthesiano *La cámara lúcida* M. Hirsch (2009: 26) define esta serie de Chong como romances antifamiliares.

De alguna forma, desmenuzar su relación con la fotografía familiar permite conectar con sus lazos familiares, en lugar de deshacerse de los mismos, para culminar el duelo. “La familia, para Barthes y para Chong, está estructurada por el deseo y su decepción, por el amor y por la pérdida. (...) El referente (Barthesiano) -la cosa real que estaba ante la lente- está al mismo tiempo presente (implicado en la fotografía) y ausente (ha estado ahí pero ahora ya no está)” (Hirsch 2009: 28). Ambos miran el yo infantil de su madre y se reconocen a sí mismos.

En *Las hermanas (con historias inscritas sobre mi familia)* de 1986, Chong fotografía varias



Albert Chong, *Ascension palm*, 2008. Serie *Color still life photographs*. Collage realizado a partir de la fotografía *Two sisters*, de su serie *Monochromatic still life*.



Albert Chong, *Sin título*, serie *Morfologías: Miedos y deseos*, serie *Morphologies: Fears & Desires*, 2008.

veces a hermanas, reiterando las similitudes en sus rasgos que evidencian el lazo familiar. Además de un espejo, que permite la creación de la identidad desde la observación de los rasgos comunes, la fotografía funciona como una máquina del tiempo que posibilita un espacio de encuentro, una temporalidad donde es posible encontrarse cara a cara con las raíces familiares. A través de la manipulación de las imágenes de familia, Chong se desvincula de los lazos maternos y, por tanto, del análisis freudiano, y se dedica precisamente a lo contrario, definirse a partir y como parte de ellos. Todas las fotografías de esta serie escriben la teoría familiar sobre un material blando que, más allá de la superficie bidimensional, constituyen objetos como migas de pan que nos sirven de guía para volver al hogar, como en el cuento.

El instante evocado por Barthes viene dado únicamente por la descripción y la narración, donde el referente es más importante que la imagen y, sin embargo, para él no puede existir ya sin la fotografía. Su recuerdo depende exclusivamente de ese trozo de papel donde ambos pueden aún relacionarse. Como explica Jose Luis Pardo, la intimidad queda destruida al tratar de extraer esa confesión, ese secreto en forma de fotografía que es incapaz de desvelar, como si aquello inhabilitara a la imagen para seguir haciéndole compañía. Publicar ese retrato materno sería una traición al vínculo unitario y mágico que se produce en el espacio privado

y, no sólo privado, sino individual ya que, ni siquiera su madre participó nunca de este juego. Nos encontramos ante un espacio impenetrable que sólo puede perdurar en la imaginación del receptor.

La narrativa familiar se consigue mediante diferentes recursos, como demuestra la evocación del instante fotográfico en el texto de R. Barthes o la superposición, repetición y multiplicidad del archivo fotográfico de Chong. En lugar de la imagen inexistente de la madre de Barthes, Chong construye una historia detallada y compleja que se vuelve igualmente inaccesible debido al material brillante que dificulta su legibilidad. Invariablemente, se percibe la pérdida de estos seres queridos en un contexto distante, una invitación a su intimidad que requiere la proyección de la imaginación y fantasía del espectador para entrar en la imagen.

El romance familiar fotográfico de finales del siglo XX está acosado por imágenes de madres: madres perdidas, madres vulnerables necesitadas de protección, madres muertas que son lloradas, madres ordinarias que tienen que ser hechas extraordinarias en las narraciones de sus hijos y sus hijas. En el caso de la ruptura traumática con la familia, ya no tiene sentido romper con la familia sino buscarla. "En última estancia, el romance familiar trata de la identidad del niño: la identidad de los padres simplemente revela el origen y el estatus social de éste" (Hirsch 2009: 34).

La importancia de la saga familiar reside en la retransmisión de boca en boca, es decir, en la herencia oral que acompaña al legado del álbum familiar. En el caso de Chong, la acumulación de recuerdos testimonios y diálogos presenciados, que se transmite de padres a hijos, se organiza en la escritura de su leyenda familiar añadiendo comentarios sobre su percepción actual sobre las relaciones familiares, y el mestizaje de sus raíces afroamericanas y chinas.

Cuando vi por primera vez las fotografías de Albert Chong, me pregunté por qué aparecían tantas imágenes de su tía, en lugar de la imagen materna que puebla los relatos y fantasías creativas de múltiples autores (relación umbilical de Barthes). Alrededor de la fotografía de su tía Winnie relata la historia de su relación materno-filial: “Ahora mi parte, lo que puedo recordar: creciendo, mi tía Winnie era ‘mi otra madre’. Siempre había querido tener hijos y esa era una de las tragedias de su vida”⁸. No sólo habla de la satisfacción de tener otra madre dispuesta sino de la importancia que él tuvo para ella, lo que le provoca tan larga reflexión: sustituir la tragedia de su tía por un reconocimiento por parte de quien considera “su otra madre”. Como en la novela familiar, la fantasía de adopción se construye a partir de los deseos de su tía, la de haberse casado con su gran amor Dadda en lugar de su confesado matrimonio de conveniencia. Chong reproduce la confesión de la infelicidad de su tía: “Una vez se echó a llorar y me preguntó si

sabía lo que era que te toque constantemente alguien que no amas (como en *Los puentes de Madison*)”⁹, un relato en primera persona del drama que se resuelve en la fotografía. Al final del texto, Chong promete cuidar siempre de su tía, como si esta imagen supusiera un compromiso o contrato sentimental que brindara un final feliz al cuento: complacer sus deseos maternos confesando su sentimiento filial alrededor de la imagen.

El testimonio mezcla, tanto los recuerdos de su tía que presenció la muerte de su padre, como los relatos sobre la muerte de su madre, entre los que incluye supersticiones y sueños premonitorios. La imagen superpone todos estos grados de irrealidad que conforman la leyenda familiar y que realmente afectan a la biografía y a la sucesión de los hechos. El género autobiográfico parte de una serie de hechos verídicos, como la existencia real de los personajes o la concordancia de fechas, que afectaron a las vidas del autor tal y como este la concibe. Esta forma híbrida de autobiografía fotográfica y narrativa, muestra múltiples alternativas para la perpetuación de la historia familiar, las ramas de este árbol genealógico confluyen en una imagen tomada, re-fotografiada con superposición de objetos y enmarcada con dibujos y palabras propias, heredadas y seguramente distorsionadas por recuerdos del autor y los otros personajes. Sin embargo, en el centro siempre nos encontramos un rostro, una mirada que corresponde a la

cara de esa *otra madre*, mirada puesta en duda por todos esos lenguajes alrededor. La potencia de este retrato contrasta con la mentira a medias del retrato de su madre (*The Sisters*, 1986), donde ésta posa junto a sus primas: “Bajo este espíritu de recuperación cultural, las hermanas emergen”¹⁰. Los lazos familiares y la terminología personal hace de esas niñas una hermandad compartida en la imagen, traslada la definición de hermana a un plano más sentimental que consanguíneo.

Chong utiliza diversas técnicas de recuperación memorialista, como la instalación, el almacenamiento en cajas, la distribución lineal en los cuadernos o la superposición de imágenes. En su serie *Layered Asociations* (2007), las superposiciones de cuerpo, paisaje y textos constituyen una misma identidad familiar e indican la imposibilidad de definir al ser independientemente de sus vínculos afectivos. Chong utiliza el mismo tipo de iconografía dotando a su obra de un lenguaje simbólico biográfico, basado en la repetición; por ejemplo, una fotografía de 1993 reaparece en el 2008 bajo el título de *Fusionian Twilight*, donde aparece el mismo canario que en *Atlas Canary*, 2008, y *The dearth of death*, 2009. El desorden cronológico se sustituye por un nuevo orden sentimental, donde las fechas no definen la narrativa como sucedería en el diario, sino bajo un tempo personal.

En su cuaderno de artista *Codfish accordion book* (1995), los paisajes tan importantes como

los retratos de su familia y las inscripciones, narran una saga con una precisión que va más allá de lo literal, una manera de transmitir su tradición y de anteponer sus sentimientos y mirada por encima de lo literal, de los hechos o acontecimientos vividos. Marianne Hirsch destaca la recuperación cultural por la que Chong reconstruye fotografías antiguas añadiendo signos, utensilios y marcas. Estas incorporaciones revelan el verdadero significado de estas imágenes como en el retrato de su madre:

“Pensé en la importancia de esa foto para ella -escribe Chong-, cómo, de niña, debió ser una afirmación de su existencia, aunque sólo lo fuera para ella (...). Me di cuenta en ese instante de lo intrascendente que esa foto y las vidas que ilumina eran para la civilización blanca. Sabía que no podía limitarme a copiar esa foto, que significa demasiado y debía permanecer en el mundo significando algo para los demás” (Chong 1999: 106).

En el 2008, *Fears of extinction* emborrona una fotografía de niño en la que aparece con su madre, superponiendo unas flores. Tan importante como estas imágenes borrosas, evocadoras, complejas y muy personales, resulta su presentación en una caja con texturas naturales que contiene un álbum desplegable con estampados de acuarelas. Además del proceso de recuperación, asistimos también al emborronamiento de las huellas, demasiado alejadas de la memoria familiar del artista.

En este campo de la recuperación familiar, la artista americana Adrian Piper incorpora la lucha por la defensa de los derechos humanos y la visibilización de las minorías con afán integrador que aparece en su obra *A Tale of Avarice and Poverty* (1985). Esta instalación foto-textual consiste en un autorretrato rodeado por otros 6 cuadros que enmarcan un cuento de tema racial con tintes autobiográficos. Esta saga familiar habla de los problemas de adaptación de una mujer de tez blanca que nace en una familia negra. Su rencor le impide retomar el contacto con sus hermanos a pesar del reclamo de los mismos cuando fallecen sus padres. Según Piper, “Realmente quiero cambiar a la gente, quiero que mi trabajo haga que la gente deje de ser racista, incluso aunque no lo pidan. Si las películas y los grupos de ayuda pueden cambiar a la gente, también podría hacerlo mi arte”¹¹.

La complejidad de las raíces que se describe en esta obra forma una maraña familiar llena de firmes intenciones de convertirse en buenos padres y madres a pesar de las distancias y las reservas. El problema de estos enfados y desencuentros familiares tiene la única explicación en la estructura misma de la familia, en las raíces, los valores inculcados y las buenas intenciones que no siempre llevan a buen puerto. Como buena familia, siempre hay una oveja negra o un patito feo que piensa que nadie le quiere en el que vemos reflejada la tez blanca de la artista aplastada por una herencia con la que resulta difícil identificarse.

Aunque no voy a extenderme en el análisis literario, la búsqueda de las raíces maternas que veíamos en Roland Barthes aparece en la novela de N. Soctt Momaday, *The names: a memoir* (1976), quien incorpora fotografías de su madre india en las notas a la novela. La integración del retrato familiar en la leyenda familiar permite una mirada retrospectiva que complementa los recursos autobiográficos exclusivos de la literatura. A través de esta revisión del archivo fotográfico familiar, se restauran los errores de la historia y se renueva el tono de esta mirada al pasado de forma más o menos optimista, crítica, integradora o terapéutica. La novela y el cuento fabulan determinados traumas que permiten al escritor fantasear y mitificar su existencia. Asimismo, el retrato familiar se integra dentro de un vocabulario visual, como ilustra Albert Chong, e incluso literario, como demuestran las historias que escribe Adrian Piper.



Adrian Piper, *A Tale of Avarice and Poverty*, 1985. Piper explica la división de las dos ramas de su familia Negra, donde algunos miembros pasan por Blancos. La pieza cuenta el dolor de la alienación por un parentesco no reconocido. Unos y otros comparten la misma sangre pero están separados por una barrera social artificial. La artista sostiene que quiere cambiar a la gente, que su trabajo ayude a la gente a dejar de ser racista.

4.2. La reconstrucción de la historia a través de la mirada personal

“Me interesa lo que llamo la ‘pequeña memoria’, una memoria emocional, un conocimiento cotidiano, lo contrario de la Memoria con mayúscula que se preserva en los libros de historia. Esa pequeña memoria que para mí es lo que nos hace únicos es extremadamente frágil y desaparece con la muerte” –Christian Boltanski¹².

A mitad de camino entre la HISTORIA (con mayúsculas), consensuada, generalizada y mayoritaria, y las historias individuales, múltiples, variadas y concretas, se sitúa un tipo de memoria colectiva re-creada por artistas contemporáneos. Trabajando desde sus propias vidas y desde la documentación de los archivos de otras personas, Christian Boltanski, Darío Villalba, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosângela Rennó o Omar D configuran un relato histórico de lo reprimido que repercute inevitablemente en el imaginario social, alejándose de las cifras históricas, los hechos relevantes y las grandes consignas. Ya que la documentación histórica se vuelve inabarcable, la creación autobiográfica incorpora fragmentos del pasado con una sensibilidad que rinde homenaje a lo que pasó desapercibido para la historia de la humanidad.

La autobiografía, considerada como género histórico, habla del registro del pasado, que es precisamente uno de los propósitos de la fotografía, cuya definición siempre ha estado unida a dos términos fundamentales: memoria y realidad. Los acontecimientos que han marcado la historia del siglo XX han llegado a nuestro saber mediante diversas formas de representación o narración. Ya que no podemos contar con una verdad absoluta, la historia depende del punto de vista, según los diferentes colectivos, individuos, países, culturas, bien sean ricos, poderosos, vencedores, adultos, occidentales, o bien vencidos, minorías, pobres o insignificantes. Además de este enfoque autoral, nos encontramos con las diferentes estrategias que destacan determinados aspectos de una historia.

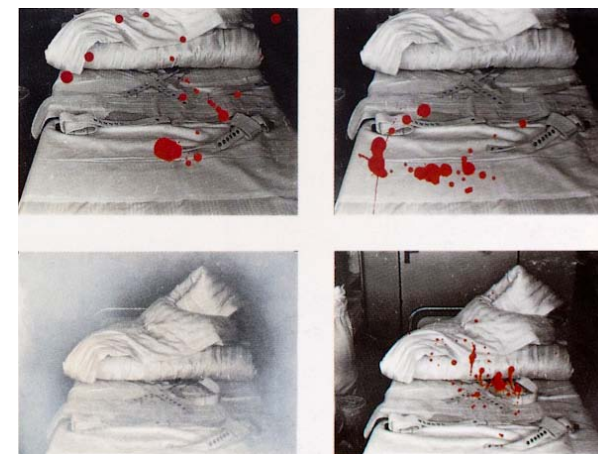
Por ejemplo, las fotografías sobre la guerra que toma Robert Cappa suponen una experiencia cognitiva completamente diversa de las películas bélicas. Incluso dentro del cine, veremos las dificultades para atribuir un grado mayor de veracidad a los documentales, ciertamente al servicio de determinadas potencias, o las películas de ficción que reconstruyen los hechos de forma retrospectiva, basándose en información si bien más parcial, también más plural y asentada. Ante la censura política, se han generado multitud de recursos para reconstruir la memoria, especialmente inclinando la balanza hacia los más oprimidos e invisibilizados, una versión extraoficial, contrastada y más consensuada por el paso del tiempo y las investigaciones.

Así bien, en esta reconstrucción de esta memoria alternativa al poder, tiene mucho peso la fotografía autobiográfica como transmisora de ciertos valores subjetivos y, por tanto, menos susceptibles de la manipulación por el poder. Precisamente con el fin de dar consistencia y realismo a estas historias parciales, existe una tendencia a generar obras a partir del archivo conservado, lo que da lugar a las instalaciones fotográficas. Gracias a la creación en torno al archivo, se genera una narrativa histórica que recupera la memoria censurada, aquella realidad ocultada tras la divulgación masiva de imágenes desde el poder, como la propaganda nazi o la soviética. En este caso, el eterno debate entre la realidad y la ficción se decanta por dudar de los documentales oficiales y buscar nuevas estrategias que den voz y sentido a lo que se había ocultado: bien desde la pose fotográfica, que utiliza Boris Mikhailov para mostrar la censura soviética durante su vida en Ucrania; bien desde de los archivos fotográficos, que constituyen el material de trabajo con el que Christian Boltanski reconstruye su infancia perdida durante el holocausto nazi. Respectivamente, el archivo propio o ajeno configura una amnesia histórica que esconde la gran represión occidental de principios del siglo XX, un trauma que lleva a estos autores a trabajar con la memoria colectiva como si fuera la suya propia.

A pesar de su predilección por la autobiografía de ficción, Philippe Lejeune (1994: 40-41)

configura su “Mémoire familiale” a partir de la documentación y las entrevistas de familiares, es decir, mediante un proceso de investigación sobre sus orígenes y su historia, “desmontando las ficciones de sus antepasados a la hora misma de publicarlas”¹³. Al igual que el fotógrafo empuña su cámara, “Lejeune está ahora armado con una grabadora y con un apetito insaciable por la investigación de archivo” (*Ibidem*). El placer del autoconocimiento se debe también a la investigación de nuestro pasado, de nuestro entorno y nuestra historia, alejándose del “narcisismo del modelo psicoanalítico”. La revisión de la historia cobra una importancia máxima ya que supone un duelo. La representación del pasado requiere una mirada política ya que, contar la historia puede evitar la repetición de las mismas catástrofes, hay que ver cómo se cuenta la historia y qué estrategias ha desarrollado la fotografía contemporánea.

Para ello, recordemos cómo la autobiografía es una frontera lingüística para José María Pozuelo Yvancos (2006: 55). Su teoría explica la creciente importancia de la autoría con el paso de los años, basándose en las ideas de Michel Foucault sobre el cambio de la función del autor y su propiedad, bien fuera científica o literaria, durante los siglos XVII-XVIII. La historia del arte está plagada de discusiones en torno a la diferencia entre la copia, la inspiración o la apropiación de las ideas o imágenes de otros. Así funciona la obra de Darío Villalba basada



Dario Villalba, *La cama I*, 1975-1994. “En el abismo del goce, se entrevé un fragmento de lo otro radical: la muerte, allí la estética, en el sentido pre-filosófico, esto es, como mero ámbito del gusto, no juega un papel determinante. Podemos entender la anestesia, por tanto, como un encuentro don el reverso de las imágenes, con ese lugar fronterizo en el que es más fácil mostrar que articular un discurso lógico. Darío Villalba amplía, marca los detalles, pinta y borra, insiste en una herida, como en el excepcional cuadro *Resplandor seco*: deja del fuego la huella altera las temperaturas. Ha encontrado voz para escenarios silenciados en la mente. ‘Apago -ha escrito- fuegos con llamas distintas’. Los ojos contemplan imágenes esenciales: el agua se ha transformado en llama. El artista lanza a su rostro un líquido que quema, su rastro está (visible) en la piel” -Fernando Castro Flórez, artículo “Intensidades”, introducción para el catálogo *Dario Villalba: La acronología del deseo* Galería Salvador Díaz, Madrid, 1997, s/n.

principalmente en la reutilización de fotografías encontradas, aprovechando las huellas del paso del tiempo en imágenes pintadas, recortadas o dañadas. En su obra *Faz-III* y *Faz-IV* (1978), el retrato fotográfico prácticamente desaparece bajo una capa de pintura negra. De esta forma, la imagen fotográfica se emborrona y se mancha por la firma del autor que, reapropiándose de una imagen tomada por otro, determina su autoría. En palabras de Foucault (1969b: 82-83): “decir que un escrito *es de un autor* es rescatarlo de la palabra anónima e indiferente, también de la carta privada y de otros espacios reservados a la expresión fugaz, es situarlo en una posición o estatuto que está fuera y dentro del texto, en el límite de los textos”.

Aunque la cantidad de obras relacionadas con el Holocausto eclipsa, en número y ejemplaridad, la representación de otras grandes tragedias de la historia, no podemos pasar por alto, el trabajo del chileno Alfredo Jaar sobre el genocidio en Ruanda o el trabajo en Alemania de Harun Farocki sobre sus orígenes Checoslovacos. A través de la relación entre política tecnología y la violencia, de Faroki se reapropia de imágenes del archivo histórico, de los medios o la propaganda electoral. Aunque la crítica al abuso de poder a través de la imagen predomina en el vídeo-arte, también la fotografía se utiliza como herramienta crítica como sucede en las numerosas fotografías a la pantalla televisiva del ucraniano Boris Mikhailov, tras emigrar a Alemania.



Alfredo Jaar, *El lamento de las imágenes*, 2002.



Harun Farocki, *Imágenes del mundo y de la inscripción de la guerra 7*, *Images of the World and the Inscription of War 7*, *Bilder de welt und inschrift des krieges 7*, 1988.

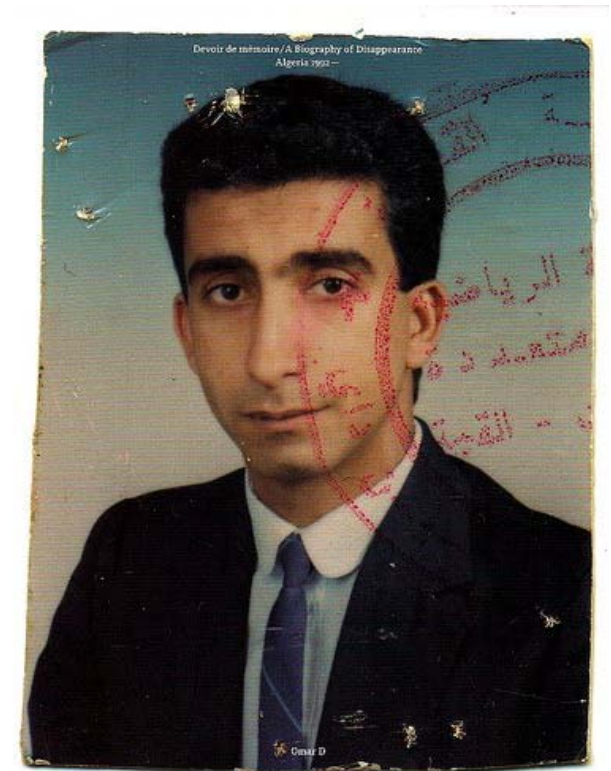


Rogelio López Cuenca, *Después de Goya, After Goya*, 2008. En este vídeo, se superponen a cámara lenta el cuadro de Los fusilamientos del 3 de Mayo (Francisco de Goya, 1808) con un grupo de prisioneros iraquíes. Cuando la historia se repite, aparece la recuperación de las imágenes de la historia.

No hay que pasar por alto la crítica a la historia el español Rogelio López Cuenca, cuyo análisis de los procesos de producción ideológica de identidades se estructuran a partir de tres tipos de documentación: material audiovisual contemporáneo, archivos históricos y la historia del arte.

Las formas de almacenamiento, relectura y distribución de la documentación histórica a través de fotografías de archivo, el fotógrafo argelino Omar D trabaja en torno a la memoria, el terrorismo y las consecuencias de la guerra en su país, en su serie fotográfica *Devoir de memoir: A biography of disappearance*, (1992). “Este proyecto trabaja sobre la imposibilidad de dar a conocer a la población los verdaderos eventos de su país; la superioridad de las imágenes sobre el texto para difundir el conocimiento de los derechos humanos a toda la población y diversas cuestiones estéticas que se derivan de la invisibilidad política a la que se someten los acontecimientos derivados de los intereses postcoloniales y económicos sobre su país: ¿cómo puede hacerse visible lo invisible?”¹⁴.

Los acontecimientos históricos a menudo entran en conflicto con la historia personal, los recuerdos de infancia o las historias familiares, suplantando así la memoria individual por reivindicaciones políticas. Por ejemplo, el artista alemán Johnannes Wohnseifer recurre a las imágenes de sus álbumes familiares, collages



Omar D, *Una biografía de desaparición, Devoir de memoir*, Algeria, 1992.



Johannes Wohnseifer, *Otro año, Another Year*, 2011.

publicitarios e instantáneas de sus viajes para crear un caleidoscopio sobre su pasado oprimido políticamente. En su reciente proyecto *Another Year* (2011), una serie de fotografías en blanco y negro de la torre Eiffel de París define su año 2011, acompañándolas con unos lienzos con frases en alemán, una instalación y unas imágenes de texturas.

Este esquema expositivo, similar al que Wolfgang Tillmans utilizó en la Sepentine Gallery de Londres, consiste en una serie de instantáneas de amigos, fotografías de archivo y paisajes abstractos producto fundamentalmente del propio medio fotográfico: emulsiones, tintas y collage. Según explican Steiner y Yang (2004: 143), la memorialista Patricia Hampl reclama el derecho a reinterpretar este pasado perdido mediante

nuevas imágenes que ofrezcan un poco de esperanza; la sensación de que la vida sigue más allá de los marcos en los que encerramos esa memoria. Fawn M. Brodie explica cómo la identidad no depende tanto de lo que uno ha vivido sino de aquello que se ha llegado a ser: “La memoria de un hombre está destinada a ser una distorsión de su pasado, de acuerdo con su interés por la actualidad, y la autobiografía más fiel refleja probablemente menos lo que es un hombre que aquello en lo que se ha convertido”¹⁵. Por tanto, una representación fiel a uno mismo debería registrar el proceso de cambio desde nuestro estado original, nuestra identidad dada o impuesta, hasta nuestra constitución voluntaria tal y como queremos ser. En los términos que he explicado en la definición de autobiografía, este trabajo su-

braya precisamente la *bios* o el transcurso vital (estoy siendo) por encima del *autos* que puede ser identidad (esto es) o memoria (esto ha sido).

Las imágenes almacenadas constituyen autobiografía cuando desencadenan nuevas lecturas del pasado, creando una imagen intermedia entre el pasado y el presente. Inspirado por una etiqueta de *didier pironi* del año 95, la mirada renovada de J. Wohnseifer recompone sus recuerdos del año 95 en una nueva imagen que realiza en el 2002 y titula *09-15-95*. Junto a una fotografía de niño sujetando un *Concorde* titulada *10-17-75*, escribe “Lo mejor de hoy, es la idea del mañana” cuyo juego de fechas certifica esa distancia entre un pasado perdido, pero no olvidado, que le proporciona la esperanza de renovar el futuro.

Sobre esta misma idea de infancia y juventud condicionada por la situación de Alemania del Este durante los años setenta, escribe y fotografía el artista alemán Wiebke Loeper. Mediante fotografías familiares, escritos, retratos y objetos cotidianos construye unos trípticos que tratan de pintar las diferentes caras de una sociedad fragmentada. Los colores alegres de sus paisajes que contrastan con las miradas esperanzadas o las arquitecturas grises que aun hoy podemos encontrar en el Este de Berlín, tratan de recuperar un pasado desaparecido. Explica John F. Kihlstrom que “cada memoria autobiográfica (...) es parte de una narrativa personal, que refleja nuestra mirada hacia nosotros mis-



Wolfgang Tillmans, Fotografías del montaje expositivo, *Wolfgang Tillmans*, Londres: Phaidon, pp. 47 y 117, 1975.



Oliver Musovik, *Mis mejores amigos, My best friends: Dejan Pasovik*, 2002.

mos (...) Ellos presentan el actual `estilo de vidaEn definitiva, nos encontramos con un gran del individuo, y sirven para recodar a la persona número de artistas que, en busca de su historia quien es él o ella (...) Las memorias de la infancia personal, han dado con un gran relato que les cia no determinan la personalidad adulta; por lo tanto, el de la historia de su gente, de los el contrario, la personalidad adulta determina los oprimidos, censurados o ignorados. Más allá del na qué recordaremos de la infancia” (Steinberg, 1992). En el egocentrismo del diario íntimo, estos artistas Yang 2004: 180). Loeper visita los lugares donde se han de reconstruir una historia desaparecida infancia creando una colección de recuerdos a partir de su propia sensibilidad. En lugar de dibujos de su padre, fotografías actuales de su padre en su protagonismo, sus autobiografía jardín de infancia o sus juguetes. Su infancia les dan voz a aquellos que no la tienen. Con sus el Este, explica Loeper, en lugar de “alimentar historias personales han reescrito la memoria de su sustancia, desaparece”¹⁶.

Estos autobiógrafos que fusionan su historia con la historia de su país se han ocupado de evidenciar las diferencias entre norte y sur o entre Este y Oeste; y, dada la creciente globalización, más que la diferencia entre naciones, se han ocupado de la diferencia entre lo local y lo global. Por ejemplo, el artista macedonio Oliver Musovik se retrata junto a sus amigos contando su historia como si fuera una parte inseparable de la historia de los Balcanes. La instalación *My best friends* (2002) consta de retratos, fotografías antiguas de sus amigos y textos organizados como si fuera un altar. Sus amigos constituyen su familia, su religión, su ideología y su identidad que recuerdan que hay un pasado realmente sucede en la reconstrucción de la de historias cotidianas, de rostros y de vidas familiares. Una vez vista la definición del que merece la pena recordar por encima de todo el individuo como parte de un colectivo ideológico “HISTORIA” (con mayúsculas) que aplasta el cuerpo político, religioso o racial, a continuación voy a estrechar el círculo a la herencia del árbol familiar.

El retrato anónimo en los memoriales

“Los monumentos son necesidades Imposibles” –Laurent Liefoghe¹⁷.



Christian Boltanski, *La vida imposible de C.B.*, 2002. Descripción de la placa en el Centro Pompidou: “Atormentado por la memoria, la ausencia y la inminencia de la muerte, Christian Boltanski regresó en 2001 a uno de los primeros temas que trató en su obra: la reconstrucción imposible de su propia vida. Este trabajo se relaciona con su primera película, en la que interpretó escenas de su infancia, y en la serie de instalaciones de archivos que hizo en la década de 1990. Con esta serie de vitrinas, en las que se muestran numerosos objetos que documentan su vida, el artista por primera vez hace públicos estos sus personales anteriormente ficcionales o meticulosamente sellados en cajas. Lejos de ofrecer una imagen de una vida ejemplar, estas pistas, pequeñas e insignificantes, evocan, más que los acotamientos excepcionales, lo cotidiano en su carrera artística, restaurando el mito del artista en el mundo meramente humano”.

Una de las formas en las que el retrato familiar se constituye como autobiografía es a través de los altares a la memoria de los fallecidos. A través de las instalaciones con fotografías se reconstruye la memoria perdida de un colectivo determinado. Esta distribución del retrato anónimo en espacio expositivo crea una narrativa que renueva la historia tanto personal como social. El ejemplo más destacable son las famosas instalaciones de Christian Boltanski, en su interpretación personal de la historia del Holocausto. Dada la cantidad y complejidad de los escritos sobre la memoria del exterminio nazi, voy a centrarme en este caso para explicar la importancia de la fotografía de archivo en la autobiografía contemporánea, aunque veremos otros trabajos de Sigmar Polke o Rosângela Rennó que utilizan los archivos fotográficos para dotar de presencia aquellos rostros anónimos que la historia silencia y desfigura.

El significado del rostro fotografiado varía en función de su utilización, como en el caso de los monumentos a los caídos. Estos memoriales consisten en una instalación fotográfica formada por un conjunto de retratos de individuos generalmente anónimos, relacionados de forma que cuentan una historia colectiva. El memorial literario se define como cualquier libro o cuaderno donde se apunta algo para un fin. Este tipo de recordatorios en fotografía funcionan como un archivo habitualmente presentado en paneles (ej. A. Warburg), instalaciones (C. Boltanski) o cuadernos de artista (A. Chong) que registran el proceso creativo, activan la memoria histórica y podemos agruparlos bajo el término memorial. Los memoriales fusionan la idea de nota o recordatorio con la idea de altar o monumento a la memoria colectiva.

Uno de los artistas franceses más conocidos de la generación de la posguerra, Christian Boltanski nació en París a finales de la II Guerra Mundial de madre cristiana y padre judío, por lo que las consecuencias del Holocausto marcan el carácter auto-analítico de su obra. En general, desarrolla una obra muy personal y desconcertante, usando todo tipo de medios como periódicos, ropa usada, fotografía encontrada, objetos cotidianos y, en la década de los ochenta, incorpora fotografías anónimas, que prueban que la autoría es independiente del carácter autobiográfico de la obra y que constituye una

estrategia de supervivencia y de reconstrucción de la memoria.

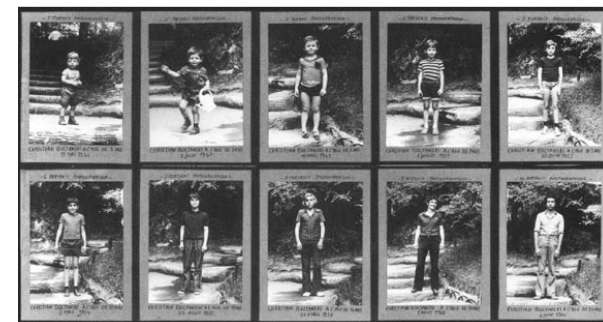
Desde 1968 hasta 1971, el artista trabaja a partir de fotografías de su infancia, un periodo marcado por la reflexión sobre la guerra y la definición del individuo postraumático. Ya que no encuentra fotografías de su niñez, Boltanski inventa una forma de conectar esta laguna de su memoria realizando moldes de objetos reales rellenos de lo que denomina: “material extranjero”. En *The Reconstructions of his Childhood* (1971), este artista francés reconstruye en yeso sus pertenencias infantiles y reproduce las canciones que le cantaron cuando era niño (*Reconstruction of songs sung to Christian Boltanski between 1944 and 1946*), que presenta como un autorretrato en acción. Su forma de recordar su problemática infancia fue mediante la “invención de experiencias ficcionales”, un juego a partir de una vida irrecuperable. Prosigue Boltanski: “de todas formas soy más bien una persona construida, y mi realidad está desapareciendo cada vez más. Supongo que en parte es así para todos, artista o no”¹⁸. Cada individuo puede seleccionar los momentos que considera representativos y que le definen como un ser incompleto ya que, independientemente de ser artista o no, la mirada al pasado es una costumbre común por capturar el devenir de la vida que desaparece con el paso del tiempo.

La esencia de la autobiografía reside en su poder especular ya que, en palabras de Boltanski,

“lo realmente interesante de las autobiografías no son aquellas que hablan sobre el autor, sino sobre cada lector”¹⁹. En 1972, Boltanski publica *10 Retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964* y *El álbum fotográfico de Christian Boltanski*, que consisten en una serie de fotografías de niños que no podemos identificar, por lo que podrían ser él o cualquiera.

Esta manipulación de los recuerdos de la niñez también se produce en la novela *W o el recuerdo de la infancia* de George Perèc (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975). Este libro de memorias esconde sus recuerdos o lo que cree recordar de su infancia como niño judío en la Francia ocupada. La ficción se divide en dos partes que entremezclan: las dinámicas fascistas por un lado, y los sentimientos del autor, por otro. El control, la opresión, el aislamiento o la melancolía aflora gracias a la metáfora de una isla cuyos habitantes hacen deporte obsesivamente.

El autorretrato *Christian Boltanski con cinco años y tres meses de distancia* (*Christian Boltanski at five years and three months apart*, 1970) se compone de dos fotografías de pasaporte realizadas con una diferencia de 5 años y 3 días. La “diferencia” de meses, que se ha traducido como “distancia” o espacio recorrido entre dos puntos, independientemente del tiempo que haya pasado, subraya la imposibilidad para representar este tiempo perdido. Mientras que, en la fotografía, el tiempo no pasa ni la distancia cambia, la vejez de Boltanski se aprecia en su



Christian Boltanski, *10 Portraits Photographique de Christian Boltanski, 1946-1964*, 1972.



Christian Boltanski, *Christian Boltanski con cinco años y tres meses de distancia/diferencia* (*Christian Boltanski at five years and three months apart*, 1970), 1970.



Christian Boltanski, *Cajas de escuela, Chases School*, 1986-7.

piel más marcada y sus rasgos más adultos, más cansados por la búsqueda de sí mismo; el autor se atreve a confesar:

“Pero el esfuerzo que quedaba por hacer es grande, y dedicaré muchos años a buscar, estudiar, clasificar, antes de que mi vida esté garantizada, cuidadosamente dispuesta y etiquetada en un lugar seguro, seguro contra robo, incendio y nuclear, y desde donde sea posible sacarlo y montarlo en cualquier momento, y que, con la seguridad de que no morirá nunca, es posible que, finalmente, pueda descansar”²⁰.

Como indica en esta confesión, su arduo trabajo tiene como finalidad encontrar seguridad, poder dibujar el camino andado y arrebatado, recuperar esa época amnésica que está tan unida a la Historia de la humanidad como a la suya propia. Las instalaciones a la memoria del Holocausto funcionan como centros de rehabilitación de la memoria, sustituyendo el lugar del suceso por museos, el territorio perdido por la tierra prometida y las fronteras. Por tanto, resulta fundamental la labor del artista para generar referencias visuales que sustituyan la ausencia y consoliden la identidad perdida. Después de la *shoá*, la definición del ser humano en la historia cambia sustancialmente.

El anonimato de los retratados permite la identificación del espectador y la repetición de elementos consigue consolidar la memoria colectiva. Las instalaciones con objetos e imágenes encontrados, aparentemente ajenos a la autobiografía, ponen en tela de juicio la firma del

autor. En otras palabras, ya que Boltanski trabaja indistintamente con la experiencia propia y la del colectivo judío, la autoría funciona como si fuera una misma e intercambiable. Podemos hablar de una autobiografía de apropiación o heredada del grupo de pertenencia: histórico, religioso o familiar.

Las instalaciones de Boltanski se componen de objetos personales: documentos, ropas, objetos y fotografías, que podrían ser los de cualquiera, acumulados y amontonados en recuerdo del trato deshumanizador de los campos de concentración. Estos altares de desconocidos provocan la angustia de un recuerdo común, el de la gran pérdida que sufrió la humanidad, que heredamos todos y que estos recordatorios se encargan de reavivar. A pesar de no reconocer a los fotografiados, el detalle de los rostros y el formato funerario conecta fácilmente con cualquier pérdida de un ser querido, apelando a un lenguaje ritual y oscuro, común a nuestra civilización.

Habitualmente inserta los retratos en espacios de almacenaje, cajas metálicas o de cartón, que remiten a los archivos para la identificación de familiares queridos. Estos contenedores parecen esconder los recuerdos del retratado cuyo anonimato alude a la historia entera de la humanidad. Estas cajas de tristeza suelen ir acompañadas de un texto, del ciudadano de la foto o del que les busca, que personaliza la “gran historia del Holocausto” con pequeños detalles de rea-

lismo. A pesar de que no le pertenece, el uso de material original de los que sí experimentaron los campos de concentración convierte la historia en real. Aunque no viviéramos la historia, de alguna forma debemos reflexionar sobre lo que pasó en Europa, tal vez por paternalismo o por asumir la responsabilidad como supervivientes de este atentado a los derechos humanos, entre tantos otros que cayeron en el olvido, tomando la voz de quienes fueron silenciados.

En *Resistors* (1994), Boltanski selecciona únicamente los ojos de los integrantes de la resistencia nazi, una muestra que recuerda que no fueron pocos pero que fueron estos y no otros, que fueron personas y no números, rasgos determinados y, al mismo tiempo, desconocidos. El encuadre, ajustado al mismo tamaño y formato del punto de vista de estos opositores homogeniza el rostro, hace hincapié en el sinsentido de una raza inferior o superior, en la imposibilidad de diferenciar entre un grupo y otro. Esta fotografía de la identidad juega un papel único en la autobiografía. Si bien todas estas imágenes, no sirven como prueba de la magnitud y la crudeza del exterminio nazi, sí demuestran su eficacia como terapia social, renovándola desde la mirada individual de un superviviente que se resiste al gran relato universalizador, comunicando una experiencia traumática y difícilmente transmisible.

En esta línea de la fotografía de archivo como una forma de resistencia aparece en la obra de

otro artista alemán, Sigmar Polke, quien utiliza la frase de Gilles Deleuze “pensar es crear” y “crear es resistir” para su serie *Rasterbilder* (1963-1969). Las imágenes de archivo aparecen reducidas a un sistema puntillista, potenciando el aspecto de la publicación en prensa de los retratos de famosos, arrestos policiales y situaciones violentas. Estas escenas cotidianas o familiares se convierten en emblemas, en imágenes mediáticas fáciles de reconocer e integrar como familiares. Lo peculiar de estas imágenes es que su alto nivel icónico revaloriza su uso cotidiano hasta convertirse en un arte de resistencia. Este arte político lucha contra el acomodamiento. Su aportación en autobiografía es su proceso de auto-cuestionamiento, que comienza junto a sus compañeros de la escuela de arte de Düsseldorf, Gerhard Richter y Konrad Fischer (conocido como Conrad Lueg) y, posteriormente, en el grupo “Capitalist Realism”, en oposición al Real Socialismo, la doctrina oficial y estética oficial de la Unión Soviética. Consciente de su entorno capitalista, Polke se construye como un producto de consumo, una celebridad o personaje famoso que veremos en el capítulo sobre impostores o alter-egos.

A la influencia del Pop Art, Polke incorpora un componente social alternativo al estadounidense, debido al contexto traumático en la Alemania dividida, por ejemplo, añadiendo una serie de manchas aleatorias a las imágenes seriadas, como si fueran reflejos del inconsciente. Su



Sigmar Polke, *Hueter der schwelle*, 2003.

arte fundamentalmente conceptual, implica un escepticismo respecto a la pintura, que le lleva a trabajar con las técnicas mecánicas de producción de imágenes (fotografía, vídeo, fotocopias o serigrafía), que renuevan el uso de la pintura en el arte. Polke considera que la reproducción de una obra original posibilita su mutación²¹, como vemos en *Polkopies y*, concretamente, en las relacionadas con los sucesos catastróficos que comienza en 1984, denominadas *Catastrofotocopias* (*catastrofotocopieuse*). Este tipo de imágenes de la resistencia se deben a los intereses políticos de los escritores, cineastas o fotógrafos, quienes definen un tipo de autobiografía de resistencia, encargada de reivindicar los ideales políticos individuales con un fin colectivo.

Esta tendencia al uso de la fotografía de archivo como herramienta política, por su relación con la publicidad y con la memoria histórica, no es exclusivo de la resistencia alemana. Por ejemplo, la brasileña Rosângela Rennó restaura la historia y la memoria de su país a través de la cultura popular y, en especial, desde las biografías de seres anónimos, víctimas de la historia que carecen de repercusión histórica. Sus obras construyen un altar al olvido. En su instalación fotográfica *Immemorial* (1994), un conjunto de retratos oscuros de los trabajadores que fallecieron durante la construcción de la ciudad utópica de Brasilia. Tirados en el suelo, los rostros oscurecidos por la fotografía indican una preocupación por la memoria en la socie-

dad, por la escritura de la historia que obvia al individuo y se centra en la cronología o en los acontecimientos.

Pero su trabajo más autobiográfico comienza con su *Espejo diario* (*Espelho Diário*, 2001), que fusiona diferentes tiempos y audios en un díptico donde la imagen de vídeo se desdoble. El diálogo comienza con un listado de las cosas que hace cada día, leyendo directamente fragmentos de su diario íntimo: “Algunas veces deseo abandonar mi cuerpo”. Sueña ser una mujer clásica, viajar al cuerpo de una ama de casa con cinco niños que alimentar y se plantea cual será la peor manera de morir. La obsesión por las cuestiones existenciales, el peso de la vida diaria, el miedo a la vulgaridad, la rutina, el aburrimiento y la muerte es un tema reiterado en la escritura de diarios. La división de la imagen en dos pantallas simboliza una dualidad del ser, un diálogo interno entre el deber y el querer, entre la superación y la aceptación de uno mismo. “¿Cómo crecer sin cambiar?” –se pregunta Rennó en el vídeo. La imagen en movimiento explica el proceso de cambio en la artista, que se plantea dejar de ser ella misma para convertirse en quien desea ser.

Dos años después, su trabajo *Cuerpo de alma* (*Corpo da alma*, 2003) consiste en reproducir digitalmente una selección de fotografías, publicadas en periódicos, de seres queridos que han muerto, y que sirven para explicar el drama familiar que hay detrás de las imágenes de dolor a



Rosângela Rennó, *Immemorial*, 1994.

las que nos tiene acostumbrados la prensa. Mediante su reinserción en el proceso artístico, R. Rennó cambia uso informativo a un uso intelectual, una conceptualización que da cuenta de la mirada gris y escéptica hacia los acontecimientos sociales.

La ampliación y unificación de este tipo de imágenes periodísticas configuran el desgaste de la mirada hacia una historia que se repite, una acumulación de rostros, sucesos, dramas y preocupaciones íntimas y cotidianas que ofrecen un enfoque más humano de la historia. El alma de las imágenes aparece como un retrato colectivo de la historia de la humanidad, en rostros imposibles de reconocer debido al punteado del papel del periódico. Los rostros anónimos de Rennó, carentes de identidad individual, configuran una memoria colectiva que sirven como lucha social, como emblema o estandarte en los noticieros a lo largo de toda la historia, de cualquier país o civilización. No solamente asistimos al duelo de un memorial estático, sino también al uso político de estas imágenes de los caídos, estos testigos de las atrocidades de la historia que emergen gracias a la fotografía de archivo.

Tanto la memoria individual que analiza en el vídeo, como la familiar en los retratos en *Cuerpo de Alma*, hablan de la vida de Rennó como “artista desmemoriado”, una definición que nos recuerda la incapacidad para recordar del ser humano. Como escribe J. L. Borges (1980, I: 477-478) en su cuento “Funes el memorioso” en

Artificios (1944): “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)”.

En inglés existe una palabra diferente para designar las historias individuales (*stories*) y la historia colectiva (*History*). La diferencia entre ambas es notable e injusta, como explica Walter Benjamin: “ni siquiera los muertos están a salvo cuando son los victoriosos los que cuentan la historia”²². La fotografía encontrada restaura la memoria perdida de aquellos que fueron “desestimados por muerte” (*Íbidem*), sustituyendo el archivo institucional y políticamente correcto por el artístico, parcial, subjetivo y minoritario. Llama la atención cómo el paso del tiempo ha ido degradando las imágenes que, al ampliarse, permiten ver los detalles del proceso de producción: la grapa oxidando la copia, el grano de la imagen o el punteado de la cuatricromía. El ojo del espectador no puede obtener más información que la ampliación distorsionada de la realidad, haciendo plausible la inexistencia del referente, muerto u olvidado. Al igual que la descripción de la memoria de *Funes el memorioso*, la mecanización propia del lenguaje fotográfico torna las presencias en ausencias.

El interés por capturar el alma de los difuntos viene de lejos, como refleja el estudio de las biografías. El cuerpo sin vida ocupa un lugar importante en las biografías de artistas, encargadas de difundir el mito y la fama del genio. “Sin embar-



Rosângela Rennó, *Cuerpo de alma*, 2003.

go, al final de la biografía del artista, es decir, cuando su actividad desemboca en la muerte, es el cuerpo, más que el nombre del artista lo que es enfatizado” (Soussloff 2009: 25). La fotografía mortuoria deja entrever una preocupación por el artista que va más allá de su cuerpo y enfatiza la imagen del alma, la inmortalidad y el genio. En su libro *Vidas de ilustres pintores, escultores y arquitectos I: XXIII-XXIV*, Giorgio Vasari (1976: 125) explica la muerte del arquitecto, pintor y escultor renacentista Miguel Ángel:

“Cuando él y el resto de los que estábamos presentes pensábamos encontrar el cuerpo ya estropeado y putrefacto, pues Miguel Ángel llevaba veinticinco días muerto y veintidós en el ataúd, lo encontramos perfecto, y tan libre de cualquier olor molesto, que casi llegamos a creer que estaba descansando con un plácido y dulce sueño, y, además que los rasgos de su cara estaban casi como en vida (excepto que tenía algo del color de la muerte), y no había ningún miembro que estuviera estropeado ni revelara trazos de corrupción, y la cabeza y las mejillas no estaban por lo demás al tacto como si hubiera muerto tan sólo unas pocas horas antes” (Soussloff 2009: 27).

Además de esta narración sobre el cadáver de Miguel Ángel, existe literatura y reproducciones escultóricas de su cuerpo, posteriores a su muerte. El mito de este artista trasciende su propio cuerpo que más que humano parece resistir la degradación de la muerte y permanecer en la historia, un mito sobre el genio y lo divino de la creatividad ilimitada. Estas historias de vida que mitifican al autor contrastan con lo que

planteo en mi tesis, una memoria con minúsculas, nada pretenciosa ni fantástica. En palabras de Christian Boltanski (1998: s.n.):

“Me interesa lo que llamo ‘pequeña memoria’, una memoria emocional, un conocimiento cotidiano, lo contrario de la Memoria con mayúscula que se preserva en los libros de Historia. Esa pequeña memoria, que para mí es lo que nos hace únicos, es extremadamente frágil y desaparece con la muerte. Esta pérdida de la identidad, este igualarse en el olvido es muy difícil de aceptar. Por ejemplo, cuando miras cientos de cráneos todos iguales”.

El terror a la indiferencia da pie a estos monumentos a la memoria cuya factura detallista y personal marca la diferencia respecto del almacenamiento y la representación de estas catástrofes llevadas a cabo por las instituciones. Estrella de Diego (2011: 175) utiliza esta idea de memoria personal para hablar de la necesidad de la diferencia en el proceso de recuperación de la memoria individual. El duelo requiere poner en orden los recuerdos “mirar la escena desde fuera, ese dividirse en dos que implica el acto autobiográfico –un sujeto que narra a otro que ha dejado de ser-, contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía”. Boltanski “apela a la sentimentalidad como método de recuerdo indirecto de la historia, apela a la citada ‘pequeña memoria’, privada, fragilísima, que no siendo la que constituye esa historia descrita en los libros, la que recuerda a los muertos ilustres de un modo corporativo además se desvanece so-

bre la superficie de una foto borrosa, allí, mientras estamos mirando” (Diego 2008: 250).

Aunque generalmente he puesto el ejemplo del Holocausto, debido a la cantidad de material que hace referencia explícita a la memoria individual que suplanta los clichés de la colectiva, no se puede pasar por alto la puesta en escena y subjetividad que implican estos memoriales. Su aportación, al igual que la de Rennó o Polke es una visión personal del artista como una forma de resistencia, una memoria, en principio, ajena al poder. Lo absurdo del culto generalizado y oficial a una catástrofe, es que los sentimientos y la pérdida de los seres que padecieron no se encuentra ni mucho menos detrás de las imágenes oficiales, del espectáculo del dolor, cuya bandera ha generado tantas otras injusticias. Estos “autobiógrafos colectivos” adaptan el simulacro de la memoria colectiva a una memoria individual, que sirve como catarsis. Al igual que el teatro, exteriorizar el trauma permite transformar el dolor en un relato abarcable y transferible, un proceso terapéutico que veremos en el sexto capítulo sobre fototerapia. El trabajo a partir de fotografías ajenas, la llamada “fotografía encontrada”, reescribe la línea vital de los autores y estos, a su vez, complementan la historia de la humanidad gracias a su visión y experiencia particular. Este tipo de autobiógrafos políticos configuran un yo agitador, crítico y en conflicto con los sistemas de control que afectan a las minorías sociales.

En estos memoriales, existe un denominador común que he ido evitando deliberadamente, por su reiteración y su extensión, el retrato individual en relación con el colectivo. La forma en la que la repetición y el amontonamiento permiten que la mirada del espectador vaya de lo general a lo concreto. El rostro re-fotografiado se vuelve un paisaje, un icono a través de la figura estilística de la prosopopeya por la que el autor proyecta sus pensamientos o sentimientos en un objeto, según explica la mencionada teoría de la desfiguración de Paul de Man. La imposibilidad de recuperar la infancia perdida de Proust y Barthes tiene una analogía en la obra de Christian Boltanski. El paso del tiempo personal y del histórico es sincrónico, ya que el duelo, la capacidad de superación de este trauma, conlleva procesos y ritmos individuales y colectivos. A pesar de que los altares a la memoria colectiva se basen en rostros anónimos, no por ello deja de ser una obra autobiográfica: el rostro que subyace es el de Boltanski, el nombre propio del artista y su mencionada “pequeña memoria”.

En lugar de destacar los detalles, la ampliación de los retratos de Boltanski consigue el efecto contrario: los rasgos se vuelven similares y se disipa la esencia identitaria del individuo. Los retratos re-fotografiados son una doble captura de la realidad, un doblez que va más allá de la mera presentación del material de archivo, ya que le hace partícipe del proceso fotográfico. Boltanski se pregunta qué habrá pasado con



Dario Villalba, *Just Dead*, 1995.



Christian Boltanski, *Resistors*, 1994.

sus compañeros de colegio, ya que ni siquiera recuerda cómo eran ellos, su memoria tan sólo contiene su imagen publicada en la revista infantil. Sus fotografías no le dicen nada sobre qué ha sido de ellos, ni sobre cómo son actualmente, porque que sus rostros actuales habrán borrado los rasgos infantiles que las fotografías conservan. El paso del tiempo convierte la presencia (los niños) en ausencia²³.

En 1990, Boltanski traslada la naturaleza autobiográfica de su trauma infantil a un hecho puramente fotográfico en su obra *Los suizos muertos*, un título que utiliza para evitar la redundancia entre judío y muerto, como explica el autor²⁴. Lo terrorífico del acto fotográfico está en el lenguaje mismo ya que él mismo reconoce que no tiene tanto mérito cuando se trata de material fotográfico del holocausto. La identidad que se deriva del retrato único se pierde al formar parte de una instalación repleta de rostros que la convierten en anonimato. Si bien el rostro humano es único, no lo es la fotografía o imagen reproducible; por lo que un rostro, que únicamente existe en su representación, inevitablemente acaba formando parte de un conjunto que soterra su valor humano; en palabras de Van Alphen, “la ausencia de la presencia de un ser humano único” (Hirsch 1999: 38).

De hecho, no presenciamos exactamente una representación de los rostros perdidos sino que la incapacidad de ver el detalle produce en el espectador el “efecto Holocausto”, que activa la

sensación de pérdida masiva y la ausencia ya que invalida el valor del referente utilizando indistintamente retratos de los judíos, de suizos o Nazis en su álbum familiar (*Nazi mode*) cuyo aspecto en la obra no podemos distinguir. Como vemos en los memoriales de Boltanski, el encuadre muy cerrado de los rostros de judíos, generalmente fotografiados en serie para los archivos nazis, aísla los rasgos de un contexto eliminado intencionadamente, una línea de vida que aparece truncada, fragmentada.

En su obra *Sans Souci* (1991), Boltanski fotografía los álbumes de familia de nazis destacando la sensación de intimidad y comodidad frente a la descontextualización de los retratos de judíos. El álbum como fotografía biográfica va registrando la evolución del autor a lo largo del tiempo, insertándolo en una diversidad de escenas llenas de vida: deportes, paisajes, vestuarios, eventos, estancias, risas, coches, niños, grupos o juegos. Estas subjetividades propias del álbum familiar cuestionan la diferencia, muestran el lado más humano de los opresores. A pesar de utilizar fotografías ajenas, su forma de tratar estas imágenes bajo su mirada crítica, concreta y personal incorpora la ambigüedad a la historia de la humanidad. Su estilo autobiográfico pone de manifiesto un punto de vista político, una mirada concreta, crítica y personal de y hacia la historia. Los altares con rostros de los desaparecidos ofrecen un imaginario contemporáneo y un espacio común para

guardar tributo, honrar la ausencia. Se ofrece una alternativa a las imágenes de devastación y violencia, mediante estos espacios espirituales, abstractos, místicos y anónimos donde dar culto a los muertos.

El recurso semántico que podríamos aplicar al análisis sobre las *Los suizos muertos* de Boltanski, sería la personificación, que consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados o abstractos, en este caso, las fotografías. De esta forma, los archivos fotográficos, incapaces de explicar los diferentes roles de víctimas y verdugos en la historia, suplantando el vacío de la memoria, jugando con la muerte para compensar y, por tanto representar, la ausencia. Boltanski muestra su preocupación por la muerte contrastando la idea de la infancia con la de los cadáveres, una comparación entre la muerte y la infancia que habla de la muerte en espacio expositivo.

Otro ejemplo de esta analogía, entre el dolor del crecimiento y el envejecimiento hasta llegar a la muerte, queda patente en la retrospectiva de Sally Mann *The family and the land* (2010), que explico ampliamente en el segundo capítulo. La muestra comienza con la vitalidad infantil y finaliza con la degradación de los cuerpos con fines forenses, un cuerpo inanimado que está relacionado con la muerte que aparece en el tercer capítulo sobre el bodegón o *memento mori*. La prosopopeya, definida anteriormente por Paul De Man, permite situar el ciclo vital en un

objeto, rostro o paisaje inerte. En el caso de Sally Mann, la tierra da vida y, al mismo tiempo, hierre a los niños o degrada los cadáveres. La organización de la sala de exposiciones hace un recorrido vital con el denominador común del paisaje donde emerge la vida y se reintegra la muerte y donde quedan las huellas del dolor. De esta forma se reivindica una vez más la teoría que sustentan los críticos de la autobiografía: que el retrato, ni como género ni como medio, puede proporcionar la presencia de la subjetividad de alguien. No podemos ver más allá de las caras, lo cual inscribe directamente tanto los retratos como los altares o santuarios dentro de la categoría de objetos. La fotografía encontrada que se utiliza en altares o santuarios, funciona como objeto o fetiche, no como rostro o identidad del fotografiado, sino como huella del coleccionista.

Los cánones repetidos una y otra vez en el formato de álbum familiar, normalizan cualquier rasgo distintivo de la personalidad. Los uniformes nazis se integran en un imaginario tan vulgar como el de cualquier otra fotografía doméstica: “Reconocer una imagen como *familiar* provoca un tipo específico de mirada lectora o espectral a través del cual nos saturamos en la imagen y a través del cual adoptamos la imagen en nuestra propia narrativa familiar”²⁵. La autobiografía visual se define por esta “mirada familiar” (*familial gaze*, Marianne Hirsch) que activa roles o actitudes típicamente familiares en los miembros de la familia y el reconocimiento de



Sally Mann, *Untitled (Self-Portrait)*, 2006-7. (Fragmento del panel). Este panel con autorretratos es una obra única que eleva el autorretrato a una escala monumental, según se explica Sally Mann, *The flesh and the spirit*, 2010: 11 y 151. Placa de colodión húmedo sobre cristal negro.

esta familiaridad por parte del espectador. La *mirada familiar* es un mecanismo de la mirada contemporánea que funciona mediante la activación y el reconocimiento de esquemas identitarios. Por ejemplo, el choque puramente formal con los contextos con los que identificamos normalmente el uniforme nazi. Este enfrentamiento artístico entre lo políticamente correcto y lo real de estas instantáneas vincula esta idea de lo familiar con la idea de máscara.

Los retratos fantasmagóricos de gentes sin contexto se han utilizado por diversos artistas como máscaras mortuorias. Esta forma de aplicar un formato familiar a los dirigentes nazis, sigue trazando caminos entre lo autobiográfico, la máscara y, en este sentido, reclamando las estrategias ficcionales, teatrales, místicas y fantásticas en la autobiografía. La apariencia bondadosa en los soldados cuestiona el valor científico de la fisionomía. Como dice Boltanski: “En la mayoría de mis piezas fotográficas, he manipulado la calidad de evidencia que la gente asigna a la fotografía, de forma que subvierto, o muestro que la fotografía miente –que lo que conviene no es la realidad sino un conjunto de códigos culturales-”²⁶.

En los memoriales que contienen fotografías, los retratos sustituyen un referente ausente o muerto. Como explica Hans-Georg Gadamer, “el retrato es sólo una forma intensificada de la naturaleza general de la fotografía. Cada imagen es un aumento de la existencia y está esen-

cialmente determinado como representación, como ‘llegando-a-ser-presentado’ (*coming-to-presentation*)”²⁷. El retrato depende de la estrategia retórica derivada de la representación: un acto de fe por el que identificamos al referente con su representación. El retrato consta de dos referentes: en primer lugar, el cuerpo del retratado, su forma material (el disfraz) o apariencia y, en segundo lugar, la persona representada, su ser. Es decir, el retratista da a su interioridad una forma externa para que los espectadores puedan verla. Esta forma externa es entonces el significante del significado de la esencia interna del representado.

El margen de autenticidad con el que juega la autobiografía es precisamente esa distancia entre significante y significado que, según H.G. Gadamer, nunca puede eliminarse completamente. Este juego se produce en las diferentes denominaciones como “autenticidad”, “unicidad” y “originalidad” en los que significado y significante forman una unidad (Hirsch 1999: 37). Van Alphen ejemplifica esta diferencia entre el yo y la representación del yo mediante el retrato de Rembrandt tomado por otros pintores y su autorretrato, en los que podemos ver la fidelidad a su apariencia o a su esencia, respectivamente. Las implicaciones del retrato que no vienen dadas por el retratado sino por la relación entre significados y significantes, semiótica o análisis del lenguaje. Este es precisamente el ejemplo que utiliza Georges Gusdorf para hablar



Sally Mann, *Untitled WR Pa 59, Serie What Remains*, 2001.

de su insistencia en autorretratarse, su afán de presentificación y de encontrar la “verdadera imagen de sí mismo” (Loureiro 1991: 12).

El retrato como espejo del alma se comprende a través de la teoría autobiográfica de Roland Barthes sobre el texto-cuerpo (mencionada en el capítulo 2.1.). Indistintamente, el texto o la imagen autobiográficos fusionan el alma y el cuerpo, la vida y la obra como si fuera un autorretrato. Sin embargo, este doble que es la obra, se plantea como alteridad, como rostro emborronado o como sustituto, en el caso de los personajes. Profundizo en esta categoría del alter-ego en el próximo capítulo, en relación con la máscara y con la teatralización que implica cualquier tipo de representación. Aunque el siguiente capítulo comienza con la definición de autoficción, ya hemos visto en la introducción teórica que obra es siempre una construcción, una creación, una invención o ilusión, bastante alejada de la idea de verdad única e inamovible que daba el estatus histórico a este género.

También quiero recordar la idea máscara, que plantea Pozuelo Yvancos a partir de la autobiografía de Roland Barthes, que habla de la contradicción del carácter retrospectivo de la autobiografía. Al contrario que el diario, la revisión de la historia personal con el paso del tiempo, implica una reconstrucción y, por tanto, una modificación clara de la memoria. De esta forma, el diario se alza sobre la autobiografía por su capacidad de capturar el presente tal cual. Esto

sucede inevitablemente en la fotografía familiar o de archivo que, al igual que el diario, constituye un registro in situ, en el momento acaecido. A pesar de que el álbum familiar lo modifique reordenándolo y clasificándolo, la fotografía sigue siendo huella de aquel momento, pasado y alterado por su reconstrucción. Este juego espacio-temporal, respectivamente, entre palabra e imagen o entre pasado y presente, reafirma la imposibilidad de crear categorías impermeables entre ellas, como demuestra este capítulo sobre fotografía encontrada. Una vez más, la modernidad barre las clasificaciones gracias a las técnicas mixtas.

INTERACCIÓN FOTOLITERARIA: La postmemoria

“La fotografía sólo adquiere valor con el paso del tiempo, cuando se produce la desaparición irreversible del referente y la muerte del sujeto fotografiado” –Roland Barthes (2004: 19).



Christian Boltanski, *El álbum familiar de D de 1939 a 1964*, 1971.

Una vez situada la utilización del objeto y del espacio literario en la autobiografía, voy a comparar estas imágenes con el espacio literario. Dada la complejidad del tema del Holocausto, me interesa profundizar especialmente en un libro que pone en juego prácticamente todos los temas analizados en este capítulo: la memoria, el olvido, el trauma, la amnesia, la imagen fotográfica, el tiempo detenido, el movimiento, los espacios, el vacío, la espera, la revisión de la memoria... etc. El tipo de autores analizados configuran su ego en relación con un grupo determinado: en primer lugar, el familiar y, en segundo, el social o político. A través del retrato familiar se identifica el relato familiar con el histórico.

El título “pequeña memoria”, acuñado por Christian Boltanski, se refiere a la reconstrucción de la memoria histórica a través de la autobiografía. Esta reconstrucción de la historia del Holocausto permite la rescritura de la historia y la curación de un trauma heredado. Las imágenes de archivo proporcionan un acceso a un pasado que no hemos vivido pero que determina nuestra identidad. A través del ejemplo del Holocausto, veremos el poder del relato histórico, siempre narrado por los vencedores. Fundamentalmente gracias a la obra de C. Boltanski analizo cómo la autobiografía puede dar una visión de los hechos históricos mucho más personal y cercana a la realidad.

Para establecer esta relación entre la autobiografía y la escritura de la historia me baso fundamentalmente en la teoría de la post-memoria de Mariane Hirsch (1992). Bajo el término de post-memoria se entiende la reconfiguración de la memoria colectiva a partir de la memoria personal, una reflexión que sirve de ejemplo para entender cómo la autobiografía ha marcado, no solo la literatura, sino también ha supuesto un nuevo paradigma para la historiografía. La post-memoria es una aproximación al pasado de las segundas generaciones de los supervivientes, aquellos que no tienen recuerdos vividos del Holocausto pero que también han heredado este trauma. Su representación cinematográfica ha contribuido a la asimilación de esta historia como si fueran recuerdos propios, debido a la violencia con la que se imponen estas representaciones en nuestra memoria, hoy en día tan mediada y condicionada por los medios. El referente más significativo en esta relectura del Ho-

locausto bajo una “mirada familiar” es el libro *The familial gaze* (1999) de M. Hirsch. A diferencia de su mencionada teoría sobre la infancia perdida a través de la “mirada familiar, en este apartado la familiaridad se consigue a través de la reconstrucción de la historia desde el retrato anónimo.

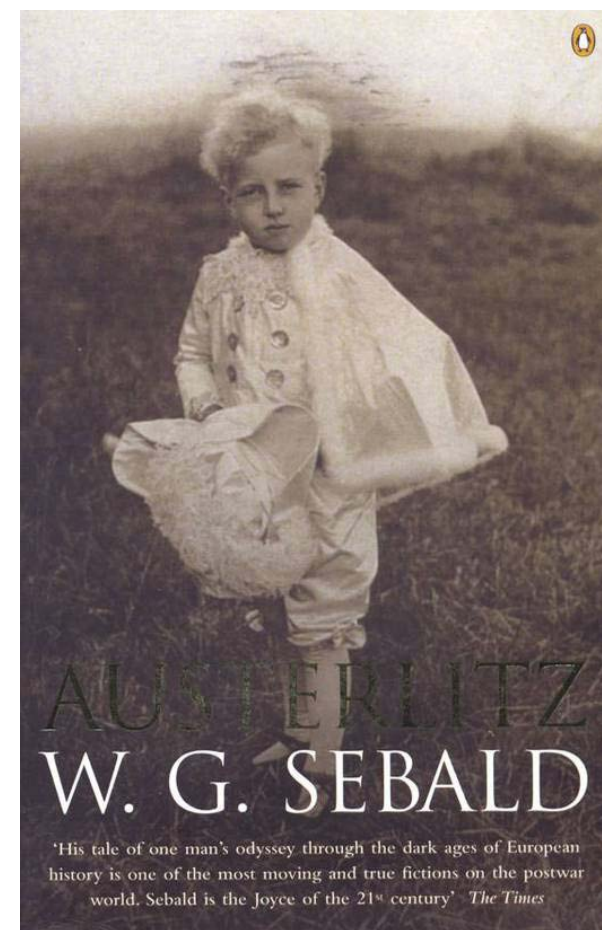
La literatura utiliza otro tipo de estrategias para hablar del trauma, entre las que destaco el recurso creativo de la fotografía como inspiración literaria. A menudo, encontramos reflexiones en torno a los álbumes o vídeos familiares que redefinen el carácter autobiográfico de la fotografía en los escritos literarios. La melancolía sobre un momento vivido está muy relacionada con el olvido, una nostalgia de no poder volver atrás en el tiempo porque el pasado se desvanece. Como veremos en el siguiente ejemplo, la literatura del Holocausto se aproxima a la historia desde un punto de vista mucho más personal y, dado que es ficcional, más abarcable y reflexivo que los hechos históricos supuestamente objetivos.

El protagonista de la novela homónima de Winfried Georg Maximilian Sebald (2002), *Austerlitz* recorre el territorio inexplorado y turbulento en busca de los recuerdos su infancia en la Alemania nazi. El apellido del protagonista recuerda al nombre de la población polaca de Auschwitz (Oświęcim), que dio nombre al campo de concentración, experimentación y exterminio de Auschwitz-Birkenau. En busca de sus raíces,

este arquitecto se convierte en investigador en sus paseos por los lugares del Holocausto.

El origen judío de Sebald refuerza la credibilidad de su novela mediante el uso de dos características autobiográficas: el relato en primera persona y el uso de gran cantidad de imágenes de archivo que aportan el carácter documental. Además de ilustrar, las imágenes aportan información extraordinaria y cuestionan la veracidad de la historia. “Actúan como muestra de autenticidad, pero pueden ser deducidas, falsas o robadas. Y por supuesto, eso a su vez plantea uno de los problemas centrales de la escritura de ficción, que es el de la legitimidad y la llegada de la verdad en un camino tortuoso”²⁸. Esta duda sobre la existencia real del referente, provoca en el lector la búsqueda de la identidad del escritor en la obra, una identificación que contiene la magia de la literatura, la de vivir en un mundo posible cuya ilusión confunde la representación con su referente: la vida del personaje con la del escritor.

En su investigación sobre sus orígenes judíos, Austerlitz descubre la existencia de su familia desaparecida, a través de Vëra, quien le cuidaba de pequeño y con quien se reencuentra en Praga. Ésta le entrega las únicas fotografías de su madre, una actriz judía perseguida por el régimen y que se encargó de mandar a su hijo lejos del nazismo. A través de las fotografías realizadas a su madre actuando, Austerlitz se construye un personaje maternal completamente ficcionado.



W. G. Sebald, *Austerlitz*, 2002.

granda muestra un teatro de perritos, quizá de Viena, nau o de Olmütz u otro lugar, en el que Agáta actuó ocasionalmente antes de su primer contrato en Praga. A primera vista, eso dijo Vêra, dijo Austerlitz, había pensa-



W. G. Sebald, *Austerlitz*, 2002. Arriba, las dos personas que Austerlitz identificó erróneamente como sus padres Agáta y Maximilian" (p.183). Abajo, "(...) examinando en el Archivo Teatral de Praga (...) tropecé con la fotografía, no firmada, de una actriz, que parecía concordar con el rostro oscuro de mi madre, y en la que Vêra, que había contemplado antes largo rato el rostro de la espectadora copiado por mí de la película de Theresienstadt y luego, sacudiendo la cabeza, la había dejado a un lado, texconoció inmediatamente y sin duda alguna, como dijo, a Agáta, tal como era en aquella época..." (p.253).

"Cuando Vêra terminó su relato (...), tras una larga pausa en la que el silencio del piso de la Sporkova parecía aumentar a cada respiración, dos fotografías de pequeño formato, quizá nueve por seis centímetros, de la mesita auxiliar que tenía junto a su sillón, fotografías que había descubierto la víspera por casualidad en uno de los cincuenta cinco volúmenes carmesíes de Balzac que, sin saber por qué, cogió. (...) cómo habían ido a parar aquellas fotografías entre las hojas, dijo Vêra, era para ella un enigma" (Sebald 2002: 185).

Austerlitz no se reconoce en su retrato infantil, "como si las imágenes tuvieran su propia memoria y se acordaran de nosotros, de cómo fuimos antes nosotros, los supervivientes, y los que no están ya entre nosotros. Sí, y este de aquí, en la otra fotografía, dijo Vêra, al cabo de un momento, ése eres tú, Jacquot, en febrero de 1939". La identidad enmascarada del protagonista se plantea, primero como superviviente de un éxodo judío que no puede recordar, y segundo, como detective, perdiéndose entre imágenes y testimonios como si fueran pistas falsas hacia sí mismo y, segundo, como lugar, en busca de su propia memoria: "(...) Desde entonces he estudiado la fotografía muchas veces, el campo desnudo y liso en el que me encuentro, pero sin que pueda recordar dónde estaba" (*Ibidem*).

La fotografía no se complementa con la memoria, porque no es capaz de retornarle a su infancia. Como veíamos en la definición de *memento mori*, la imagen está muerta sólo se activa si encontramos algún vínculo con lo real, si reco-

nocemos el referente. Esta imagen adjunta a su descripción aporta un juego entre lo que siente el autor, lo que describe, lo que vemos en ella y lo que sabemos ya de la historia. Su retrato enmascarado evidentemente a otro niño, irreal o representado, pasado y, por tanto, irrecuperable: "a los ojos de los muertos somos irreales y sólo a veces, en determinadas condiciones de luz y requisitos atmosféricos, resultamos visibles. Hasta donde puedo recordar, dijo Austerlitz, siempre he tenido la impresión de no tener lugar en la realidad". El tiempo es sustituido por el espacio que sólo puede ser visible en unas condiciones determinadas, fotográficas o, como él dice, trance del que no recuerda nada pero que el lector relaciona con las imágenes adjuntas de fábricas. Este estilo de imágenes instaurado por el matrimonio Bercher origina la corriente fotográfica de la Escuela de Dusseldorf. La descripción cinematográfica de las imágenes vistas produce una sensación borrosa, inquietante, similar al recuerdo de un sueño.

Progresivamente la realidad se hace insoportable para el protagonista que inventa un escudo fotográfico, un encuadre nuevo que le distancie y le permita mirar sin ser atacado: "De manera que recorrí solo las salas, dijo Austerlitz, las del entresuelo y las del piso superior, me detuve ante los gráficos, leí los letreros, unas veces a toda prisa, otras palabra por palabra, contemplé las reproducciones fotográficas, no di crédito a mis ojos y varias veces tuve que

apartar la vista y mirar por una de las ventanas al jardín de atrás, por primera vez con una idea de la historia de la persecución, que mi sistema de prevención había mantenido tanto tiempo alejada de mí y que ahora, en aquella casa, me rodeaba por todas partes” (Sebald 2002: 200). Inmersa en recuerdos, la mirada vaga en busca de un descanso visual, se construye como una mirada evasiva, protectora contra el dolor de las imágenes y, por tanto, terapéutica. Aquí se incorpora sutilmente otro espacio de creación significativo, el arquitectónico que aparece de manera central en esta obra y que aparece constantemente en mi análisis de los lugares emblemáticos del olvido.

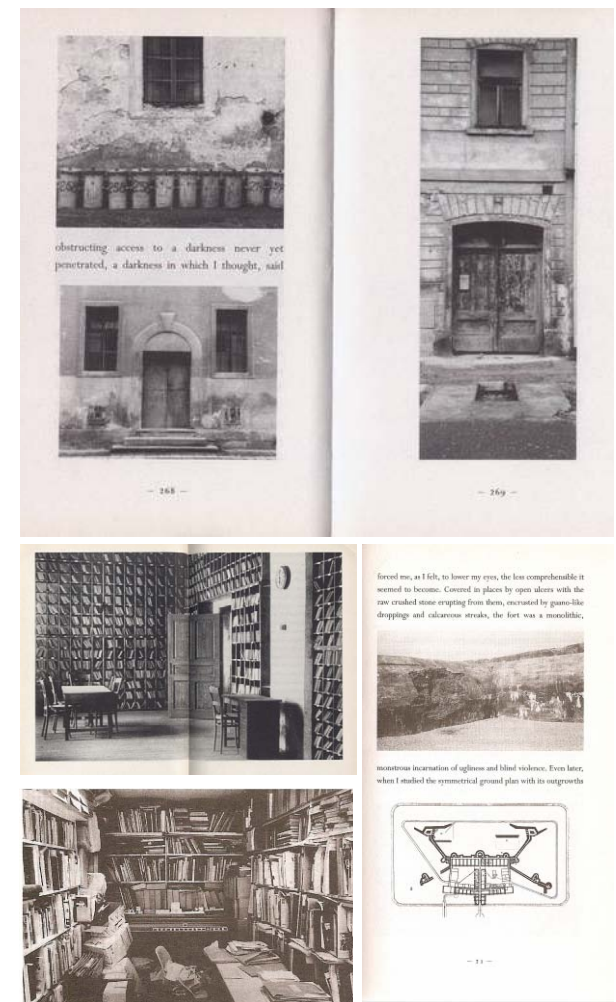
En este proceso de investigación, encuentra un vídeo documental del campo de trabajo de Terenzin donde enviaron a su madre, que revisa infinidad de veces de forma obsesiva. Mirando una y otra vez la imagen se encuentra con demasiada información y decide encargar una copia a cámara lenta en la que descubre un rostro parecido al de su madre. Sin embargo, cuanto más mira la copia, más se aleja de sus recuerdos.

“En la novela, este retrato puede en el mejor de los casos convertirse en una medida del *deseo* del personaje por la cara de su madre. Nos dice tan poco de ella y sobre cuáles pudieron ser su aspecto o sus vivencias como la fotografía de una actriz anónima que el personaje principal ha encontrado antes en los archivos de teatro de Praga. (...) parece que las fotografías, en esta novela no son más que espacios de proyección, aproximación y afiliación; no han

retenido más que un *aura* de indexación” (Hirsch 2009: 34).

La imagen ampliada y descontextualizada del resto del vídeo resulta tan borrosa e inaccesible como su recuerdo. El propio deseo de encontrar a su madre, le lleva a identificar erróneamente un retrato de mujer y evidencia la necesidad de una memoria capaz de identificar su rostro. El vídeo pierde calidad, como la memoria, a medida que la forzamos. Cuanta más información encuentra, mayor es la confusión. “Si, como dice Barthes, la fotografía es la prueba de la presencia de alguien frente a la lente, ¿quien estaba delante de la lente y cuál es su relación con el Austerlitz de ficción?” (Hirsch 2009: 36). El dolor del paso del tiempo se acentúa al ralentizar el vídeo, a medida que se va pareciendo a una fotografía, dolorosamente quieta, imborrable e impasible en comparación con la imagen en movimiento. Al igual que las fotografías exageradamente ampliadas que aparecen en Austerlitz, el emborronamiento del fotograma no se produce por la muerte del significante sino por la falta de información de la fotografía, de cualquier archivo, una sensación de vacío que perseguía a Austerlitz: “todo me da una sensación de aislamiento y de no hacer pie” (Sebald 2002: 111). Pero las imágenes cumplen una doble función: reconfortan su nostalgia y, al mismo tiempo, colapsan su capacidad de raciocinio.

“Austerlitz me dijo que, a veces, se sentaba allí durante horas y colocaba aquellas fotografías, u otras



W.G. Sebald, *Austerlitz*, 2002. De arriba a abajo, texto sobre la oscuridad (p. 268); página del libro donde se muestran los archivos de los prisioneros del Small Fortress of Terezín; y estudio de Austerlitz (p. 36). Abajo a la derecha, vistas y plano del Fuerte Breendonk.



Daniel Blaufucks, *Terenzin*, 2007. Exposición *Works on memory, of Past*, 14/1-25/2/2012. Este fotógrafo portugués vio por primera vez la imagen del campo de Terezin, conocido oficialmente como Theresienstadt, a una hora de distancia de Praga, en el libro del escritor alemán Sebald. La imagen de referencia pertenece al fotógrafo alemán Dirk Reinartz, *Deathly Still: Pictures of Concentration Camps*, Dirk Reinartz, *Pequeño fuerte de Terenzin*, en *Deathly Still*, Scalco, 1995:



que sacaba de sus reservas, con el reverso hacia arriba, como en un juego de paciencia, y que, asombrándose siempre de nuevo de lo que veía, les iba dando la vuelta una a una, movía las fotos de un lado a otro y las superponía en un orden basado en parecidos de familia, o las iba eliminando del juego, hasta que no quedaba más que la gris superficie de la mesa o hasta que, agotado por el esfuerzo de pensar y recordar (...), sintiendo cómo el tiempo vuelve hacia atrás dentro de mí" (Sebald 2002: 121).

La debilidad de su memoria y la incapacidad para imaginarse siquiera cómo fue su infancia se torna un creciente malestar a medida que reproduce los posibles pasos de su madre, le produce un bloqueo físico. Se ve incapaz de soportar el sufrimiento de su madre, aunque éste emerja de una historia inventada a partir de las imágenes de archivo que pueblan su imaginación. Tanto su recuerdo carente de detalles como el vídeo se emborronan cuanto más lo amplía, llegando a perderse en el ruido digital, una amalgama de pixels. Esta gran cantidad de información, de la multitud de fotogramas granulados entre los que apenas podemos distinguir unas personas de otras, iban saturando la percepción del protagonista hasta sufrir su primera crisis nerviosa, un colapso total que le nubla la visión y le impide seguir con su investigación. El visionado insistente de la cinta va dañándole poco a poco su consciencia, hasta perder el control.

Sebald (2002: 104) explica este bloqueo de Austerlitz como si asumiera repentinamente toda la historia de la humanidad, como si "todos

los momentos del tiempo coexistieran simultáneamente, o más bien de que nada de lo que la historia cuenta fuera cierto, lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese". Ya que Sebald escribe este relato el mismo año de su muerte, podemos asociar ciertos rasgos autobiográficos, como el carácter confesional y retrospectivo, a las reflexiones profundas del autor sobre su propia vida. Asumiendo esta hipótesis, el proceso autodestructivo de buscarse a uno mismo en un pasado histórico que no se recuerda haber experimentado, simboliza las consecuencias devastadoras por las que hace pasar a su alter-ego quien se destruye por exceso de identificación histórica repentina. Como si se tratara de los momentos previos a la muerte, Austerlitz puede ver toda su vida en imágenes.

El protagonista cansado de dar vueltas sin llegar a ningún punto o sin reconocer ese final vacío, eternamente inconcluso, sucumbe "en medio de los quehaceres más sencillos, (...) creía tener que gritar y de mis labios no salía ningún sonido, quería salir a la calle y no me movía el sitio, me veía realmente, después de una concentración larga y dolorosa, reventar por dentro y esparcir partes de mi cuerpo por una comarca oscura y lejana" (Sebald 2002: 231). Aquí tenemos el testimonio de un superviviente que sufre

las consecuencias de una vida que no llegó a vivir. Debido a numerosos ataques, cuenta que le encerraron en el hospital donde estuvo ausente mental y emocionalmente. Podemos hablar de una parálisis causada por fotografías, como si el proceso de congelación de la realidad fuera reversible y activar la memoria implicara vivir para crear, dejar de formar parte activa de la vida, vivir para el recuerdo.

Una identidad sin memoria, como la de Austerlitz, sólo puede narrarse desde las historias relatadas por otros; ni siquiera se reconoce a sí mismo en la fotografía de la portada. En palabras de Vêra: “el tiempo no existe en absoluto, sólo varios espacios”; la cronología de los personajes corresponde a la histórica, ya que el año 1939, que el niño abandona Praga, coincide con el inicio de la guerra y el protagonista encarna el propio desastre (Hirsch 2009: 38). De hecho, a medida que avanza el libro, el personaje deja de ser un hombre aburrido para encarnar la figura del explorador; y también del psicólogo, debido al auto-análisis que llega a colapsarle físicamente.

Este enfermo de regresión, amenaza el sentido de la constante revisión de las catástrofes, bien sea desde el archivo o desde la creación. ¿Qué sentido tiene seguir multiplicando las imágenes del genocidio? En la novela, se plantea el olvido como único antídoto contra el dolor de las imágenes, ya que no hay cuerpo que resista adentrarse en una imagen del otro, ver que so-

mos ese otro, ese niño en el que el protagonista no se reconoce pero que el lector, gracias a las fotografías y la historia, sí lo identifica. Eso daría el sentido a la historia, la del libro y la que hemos estudiado, LA HISTORIA (con mayúsculas), que realmente no puede ser contada, que no cuenta “lo real” de forma unitaria sino como un fragmento tan parcial como la historia de Sebald.

Al juego de representaciones y personajes, hay que añadirle el del narrador que habla en primera persona y hace que ambas voces y ambas memorias, la del amigo confidente que cuenta la historia y las palabras del propio Austerlitz se confundan en una identidad doble. Nos encontramos con dos tipos de amnesia: la primera, infantil sobre su éxodo judío, por la que se reconstruye como investigador, documentalista y viajero; y la segunda, adulta sobre las lagunas mentales que sufre en el estresante proceso de investigación y deja el relato en manos del narrador, del escritor. Este confidente que redacta sus recuerdos como si fuera él mismo, funciona como un escritor de biografías, dando sentido a las historias ajenas que le rodean. Esto le obliga a visitar, a relatar y documentar su viaje. Su orfandad también le llevan a buscar su identidad perdida en el pasado. Nosotros, los lectores, vamos conociéndole a medida que su amigo le conoce y también a medida que él mismo lo hace ya que toma las riendas de su identidad desde el momento en el que empieza a afrontar su pasa-

do. Las dos voces en primera persona producen el distanciamiento necesario y la precisión de las palabras textuales. Asimismo, esta dualidad caracteriza el posicionamiento histórico del novelista, al llevar a su personaje Austerlitz a un silencioso colapso.

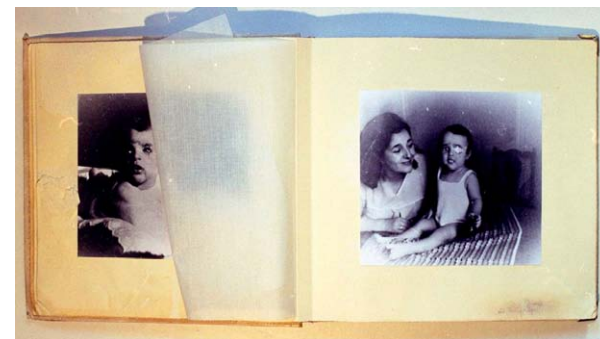
La repetición en el vídeo tiene su analogía literaria en la frase “Dijo Austerlitz”, con la que Sebald taladra el carácter confesional de esta narración. De esta forma, el autor transfiere la sensación de bucle, por la repetición y estancamiento tanto visual como escrito, que aumenta paralelamente a la personalidad obsesiva del protagonista. A través de la reiteración, podemos hablar de un lenguaje común a la literatura y a la fotografía que sirva como recordatorio de la memoria difusa del Holocausto y que combata el olvido y la ansiedad.

La arquitectura desaparecida o en ruinas conecta con el espacio cinematográfico que Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985) asocia a lugares vacíos, incluso terriblemente bellos, que apenas alimentan la desazón del olvido. Podemos hablar de una autobiografía tropológica siguiendo la teoría de la prosopopeya que explica Paul de Man, una figura estilística gracias a la cual el autor se proyecta en un determinado objeto o espacio. W. G. Sebald retorna sobre la memoria del Holocausto, aquella que no recuerda pero cuya sensación ha heredado y revive convirtiéndose en el investigador de un pasado colectivo. Su autorretrato como superviviente del geno-

cidio sólo puede configurarse a partir de esta identificación literaria, en el lenguaje figurado o sentido alegórico que propone P. De Man en su *Autobiografía como desfiguración* (1979). Además de la metáfora de la desolación, los lugares vacíos funcionan como escenario para el simulacro del Holocausto, repetido habitualmente como herramienta política y ocasionalmente, en Lanzmann o Sebald, como terapia o forma para comprender el mecanismo de superación de un trauma.

La inserción de la fotografía fija y en movimiento como detonante para la construcción de la memoria, primero individual y después colectiva, mediante la circulación de referentes personales, dota de vida a una historia ya obsoleta, generalizada, trillada e invisibilizada como es el trauma del Holocausto en la cultura europea. Gracias al álbum familiar que recupera Austerlitz se establece otro vínculo fototextual entre los recuerdos familiares y la memoria colectiva, entre la autobiografía fotográfica, cinematográfica y literaria y, por último, entre una renovación en la historia.

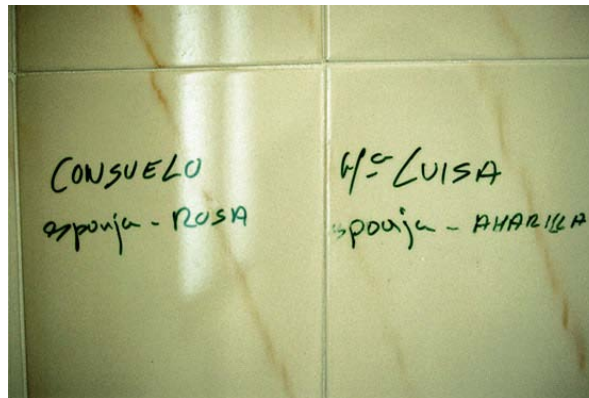
El yo individual que veíamos en el capítulo anterior a través de la colección de objetos y la evocación de sentimientos a través del paisaje, se convierte, en este capítulo, en un yo colectivo, primero a través de su relación con los de su grupo (yo social) y luego a través de su relación con la sociedad, incluso hasta llegar a redefinir la posición de su colectivo a través del yo polí-



Enrique Marty, *Álbum manipulado*, 1999. Reproducción exacta del álbum familiar del artista salmantino con imágenes manipuladas.

tico. El artista que se mira el ombligo (yo auto-analítico), progresivamente, va incorporando el simulacro (yo ficcional) y se va perdiendo en un afuera (yo disperso), en un viaje, en un mundo globalizado, que es, precisamente, la evolución de esta investigación hacia un yo global múltiple). Como dijo José Luis Sampedro²⁹: “sólo soy aprendiz de mi mismo”. Dijo que, durante siglos el mundo giraba entorno a diferentes valores: la religión, el hombre, la ciencia, la tecnología, la economía... A él le gustaría que la siguiente máxima del ser humano fuera la vida, por encima del dinero y de las máquinas.

Mientras que en el tercer capítulo veíamos el rostro fotografiado como espejo del alma, como paisaje interior, más que como referente personal, en este capítulo, este objeto inerte conlleva una idea de melancolía que Barthes reactiva gracias a los comentarios sobre su álbum familiar. La autobiografía que plantea Paul de Man trabaja a partir de la desfiguración del referente, del autor. El retrato, que funciona como una máscara mortuoria, se reactiva a partir de la integración de la fotografía de archivo en un discurso revisado por la memoria, como son las instalaciones, los álbumes y las fotonovelas fotográficas analizadas.



Iñaki Domingo, *Mi madre*, 2012. Este proyecto pone en juego los diferentes planos de memoria y ausencia de la misma en la fotografía contemporánea. Texto del proyecto *Mi madre* de I. Domingo: “Cuando tenía 13 años, mi madre sufrió un derrame cerebral a causa de un accidente de coche. Desde aquel momento, mi vida dio un giro violento y mi adolescencia se esfumó instantáneamente. Durante los nueve años que duró su enfermedad observé desolado e impotente como iba degenerando progresivamente, perdiendo capacidades y haciéndosele indispensable la ayuda de terceros. A pesar de haber perdido su facultad



para el habla, yo necesitaba seguir comunicándome con ella, y encontré en la fotografía un buen medio para acercarme a su propio universo. Comencé a fotografiar su rutina diaria, sus actos cotidianos, sus comidas, sus paseos, sus baños, sus descansos. Pero más allá, sobre todo fotografiaba su mirada inquietante, intentando llegar al interior de su persona través de ella. De estos años de convivencia con su enfermedad surge en mí la necesidad de realizar este proyecto, como medio para exteriorizar un cúmulo de sentimientos y reflexiones guardados por este tiempo; quizá en una búsqueda desesperada de respuestas a preguntas que no las tienen”.

Notas

- 1 “To me, self-description is a calamity”. Entrevista a Jasper Johns en *The New York Times*: http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/j/jasper_johns/index.html (visitado 2012, Enero 3).
- 2 Conferencia *Imágenes conspirativas* de Joan Fontcuberta, 13/3/2011, IED, Madrid.
- 3 Varda, A. (2000), *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*), Francia.
- 4 “Lo que le atrae, lastima o viene a punzarle de una fotografía” (Barthes 2004: 65).
- 5 Citado en: <http://estudiodefotografia-fotografo-profesional.es/grandes-maestros/fotografo-mario-cresci/gmx-niv122-con463.htm> En esta web se puede consultar un resumen sobre su trayectoria. [http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Mario%20Cresci%20\(1972\).pdf](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Mario%20Cresci%20(1972).pdf) (visitado 2011, Noviembre 24).
- 6 Si bien Cervantes nunca habla de su esposa en sus muchos textos autobiográficos, fue él quien estrenó en la literatura española el tema del divorcio, entonces imposible en un país católico, con el entremés *El juez de los divorcios*, donde sostiene que «más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor». También cuenta con elementos autobiográficos en la *Historia del cautivo*, *La gitanilla* (la más larga de las novelas ejemplares), y en una historia amorosa que tuvo un pariente lejano de Cervantes, en *El viaje del Parnaso* (1614) que narra una aventura en 8 capítulos un viaje al monte Parnaso, a bordo de una galera dirigida por Mercurio, en la que algunos poetas elogiados tratan de defenderlo frente a los poetastros o poetas de baja clase.
- 7 El planteamiento psicológico de Hoffmann y concretamente la novela *Los elixires del diablo* (1816) originan la idea del doppelgänger, un doble fantasmal característico del romanticismo alemán y la literatura universal y que influye decisivamente a algunos cineastas como David Lynch.
- 8 “Now my side, what I can remember: Growing up, Aunt Winnie was ‘my other mother’. She always wanted children and this was one of the tragedies in her life” (Chong 1999: 106).
- 9 “She once broke down in tears and asked me if I knew what it’s like to have someone touch you all the time when you don’t really love them (sort of like the Bridges of Madison Country)” (*Ibidem*).
- 10 “In this spirit of cultural retrieval, The Sisters emerged” (Chong 1999: 103).
- 11 “I actually want to change people, I want my work to help people stop being racist whether they ask for it or not. Just as movies and encounter groups can change people, so, maybe can my art” (Steiner y Yang 2004: 116).
- 12 Diego, E. de (2010), *La pequeña (y no tan pequeña) memoria*, *El País*, 30/9/2010, http://elpais.com/diario/2010/01/30/babe-lia/1264813953_850215.html (visitado 2010, 24 de Julio).
- 13 J.P. Eakin en la introducción de *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune (1994: 40-41).
- 14 Según explica su editor Tom O Mara la en la videoconferencia *Documenting Disappearance: Algeria, state terrorism and the photographic image*, en London School of economics (5/2008): <http://1000wordsphotographymagazine.blogspot.com/2009/07/as-appendix-to-recently-published.html> (visitado 2012, Enero 06).
- 15 “A man’s memory is bound to be a distortion of his past in accordance with his present interest, and the most faithful autobiography is likely to mirror less what a man was than what he has become” (Steiner y Yang 2004: 143).
- 16 “feed off its substance, disappears” (Loeper 2001: s/t).
- 17 “Monuments are impossible necessities”. En: <http://www.liefooghe.be> (visitado 2012, 23 de Julio).
- 18 “For various reasons I had major problems with my childhood, and so invented one or rather so may that I no longer have a childhood I blotted it out by inventing a lot of fictional experiences. An artist plays with life – he no longer lives it. (...) Anyway I’m a rather constructed person, and my reality is disappearing more and more. I suppose it’s partly like that for everyone, artist or not” (Steiner y Yang 2004: 68).

- 19 “the really interesting about autobiographies are those that do not talk about the author, but about every reader” (Steiner y Yang 2004: 70).
- 20 “But the effort still to be made is great, and too many years will be spent searching, studying, classifying, before my life is secured, carefully arranged and labeled in a safe place, secure against theft, fire and nuclear, from whence it will be possible to take it out and assemble it at any point, and that, being thus assured of never dying, I may, finally, rest”. Copia de la edición original de *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (París: Edition Givaudon, 1969) en: (Semin Et. Al 1997: 126).
- 21 Dice Sigmar Polke, entrevistado por Xavier Domino (2007: 67): “Que hay de repente en la reproducción de algo así como una mutación, para que al fin que suceda algo”. “Qu’il y ait soudain, dans la reproduction quelque chose comme une mutation, pour qu’enfin quelque chose d’autre se produise”. Curiger, B., & Polke, S. (Enero 01, 1985). Sigmar Polke: La peinture est une ignominie: entrevista. *Art Press*.
- 22 “An example of Walter Benjamin’s warning that not even the dead are safe when only the victors tell the story, Rennó’s work engages in a struggle over the ownership of memory. The experience of seeing is itself subject to the forces of forgetting, and the labor of reading traces is equivalent to coming to terms with the past. Traces of identity are captured in the moment prior to the subjects’ disappearance, a recognition of difference brought out of the shadows of a suppressed history. The installation represents a redemptive gesture, a resurrection of fallen bodies, those sacrificed in the building of the future” (Merewether 2006: 160-2).
- 23 Van Alphen lo explica así: “If there were “interiority” or “essence” in a photographic portrait, as traditional beliefs about photography as well as about portraiture would have it, these photographs should still enable Boltanski to get in touch with the represented children. But they don’t. They evoke only absence” (Hirsch 1999: 37-38).
- 24 Georgia Mash escribe el artículo “The White and the Black” sobre esta obra de Boltanski, *The Dead Swiss* (1990): “Before, I did pieces with dead Jews but ‘dead’ and ‘Jew’ go too well together. There is nothing more normal than the Swiss. There is no reason for them to die, so they are more terrifying in a way. They are us” (Gumpert 1994: 6 y 128).
- 25 “Recognizing an image as *familial* elicits a specific kind of readerly or sPECTORIAL *look* through which we are sutured into the image and through which we adopt the image into our own familial narrative” (Hirsch 1999: 93).
- 26 En la entrevista realizada por Delphine Renard en 1984, Christian Boltanski explica: “In most of my photographic pieces, I have manipulated the quality of evidence that people assign to photography, in order to subvert it, or to show that photography lies -that what it conveys is not reality but a set of cultural codes” (Gumpert 1992: 176).
- 27 Van Alphen, E. (1999). Nazism in the Family Album: Christian Boltanski *Sans Souci* (Hirsch 1999: 36).
- 28 Green, Toby, “W.G. Sebald: The Questionable Business of Writing” en: Timoty Dow Adams, “Photographs on the Walls of the House of Fiction”, *Poetics Today*, 29, 1 (primavera de 2008), p.188.
- 29 Conferencia de José Luis Sampedro en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, 23/4/2012.

5. AUTOFICCIÓN

INTRODUCCIÓN: La construcción de la identidad a través del otro

“Una autoficción es una novela que parece una autobiografía, y quizá lo sea de verdad, o una autobiografía que parece una novela, y a veces es ambas cosas”(Alberca 2009: 12).

Tal y como veíamos en la definición de autoficción, la fotografía y la escritura utilizan estrategias ficcionales para reflejar la vida del propio autor. El término autoficción suscita, hoy en día, más interés que la autobiografía, puesto que es un género más vinculado a la creatividad literaria que a la historiografía. En el capítulo 3 sobre el valor del objeto artístico, explicaba cómo el significado de la obra de arte viene determinado, además de por su propio lenguaje, por las condiciones de enunciación. Partiendo de esta premisa, podemos considerar que el contexto, el medio de difusión o el lugar de exposición son factores determinantes para la eficacia de la autobiografía. Los modos de enunciación del yo pueden reducirse a dos: la huella (el documento, que veíamos en los capítulos anteriores) y la ficción, mediante la interpretación y la puesta en escena que, tal como veíamos en la retórica performativa de Paul de Man, están vinculadas con el teatro. Esta teoría pone de manifiesto la discontinuidad entre la vida y la obra, ya que esta última siempre somete la experiencia a las formas del lenguaje.

No podemos hablar de un yo inocente mientras éste sea consciente de sus recursos para transformar su representación a su antojo, como el encuadre, el foco o la iluminación. Parto de la idea de que el diario o la fotografía familiar, supuestamente creados para un consumo íntimo, son los medios más adecuados para la autobiografía. Sin embargo, el mundo del arte y de la literatura, que son mi materia de estudio, apenas cuentan con esa falta de intencionalidad. Veremos algunos artistas cuyo único objetivo es utilizar estos instrumentos creativos como una forma de entenderse a sí mismos que, con el tiempo, han acabado perteneciendo al circuito comercial, lo que inevitablemente ha condicionado el sentido de ciertas obras, incluso la censura de algunos fragmentos.

En el caso de la fotografía, no debemos pasar por alto cómo las intenciones, los valores, los ideales y las experiencias del creador se han sustituido por otro tipo de valores, consumistas y capitalistas, de los objetos o los espectáculos en cuanto comienzan a circular en el mercado del arte. El ámbito de los estudios visuales en el que se inscribe mi trabajo contempla una definición de la obra de arte

que fluctúa en función de su contexto político, social y económico, es decir, en función de su capacidad crítica y su poder para generar pensamiento.

Como indica Tomás Ruíz Rivas¹, el término antimuseo se ha utilizado como oposición a las formas de enunciación acomodadas, es decir, la dependencia creativa del circuito institucional burgués, de las estructuras temporales y físicas de la burguesía, de la sacralización del objeto artístico y de los canales de difusión del poder o de la cultura más establecida y menos vanguardista. Este tipo de ideas de resistencia a las vías de difusión preestablecidas ya aparece en las teorías de Walter Benjamin y Bertolt Brecht en los años treinta del siglo pasado. El teatro de Brecht trata de representar la realidad de los tiempos modernos y su interés sobre la vida humana, sin dar por sentado nada. Su teoría sobre el distanciamiento consiste en alejar al espectador de los sentimientos con la finalidad de despertar su conciencia crítica. El teatro trasciende su función como entretenimiento y así moviliza al espectador, le hace partícipe y despliega el mecanismo de relaciones por encima del sentimentalismo y romanticismo.

Para entender la autobiografía contemporánea, resulta fundamental entender este cambio de paradigma de la representación teatral, que evita el dramatismo, la compasión por los personajes, la locura o el narcisismo del artista y la

pasividad de un espectador pasivo y emocional que se puede modelar en función del poder. A pesar del aparente alejamiento de la autenticidad del yo que conlleva la interpretación de los personajes y la escenografía, la fotografía escénica puede manifestar un yo sincero y un deseo de trascendencia e identificación con la memoria del observador. El que mira también se proyecta y encuentra conexiones con su propia vida, gracias al poder de atracción e identificación de la confesión autobiográfica. El espectador contemporáneo participa del juego autobiográfico como mirón (*voyeur*) o como mirado en el momento en que la autobiografía deja de ser privada, como el diario íntimo, y se configura para el receptor, como las memorias. De esta manera la autobiografía es una forma de mirada –de lectura, como diría Lejeune o Bruss-.

El museo se presenta como un escenario que dificulta cualquier tipo de autobiografía de antemano ya que elimina el contexto natural del creador que, en el caso de la autobiografía, es también el referente, aparece limpio. Contra la teatralidad y el distanciamiento, Brecht aleja el artificio y los efectos dramáticos para acercarnos al verdadero sentido de la interpretación fiel a los hechos y a las ideas por encima de sentimentalismos. La confrontación del autor consigo mismo y el mundo que le rodea es el sustento de la *performance*, e influye determinantemente en la fotografía autoficcional. Estrella de Diego (2011: 212) lo explica con la siguiente cita de

Heddon (2008: 5):

“Aunque las performances autobiográficas parecen en su forma un monólogo, el contexto público de su trabajo y las aspiraciones de los *performers* de comunicar con sus espectadores transforman esos trabajos en un diálogo. La performance autobiográfica en vivo tiene lugar no sólo en un tiempo compartido. Las performances se hacen con el espectador en mente”.

Mientras que compartir una experiencia personal con otro, implica intimidad; publicar o exponer esta experiencia, conlleva artificio. La credibilidad del relato depende fundamentalmente de las condiciones de enunciación que, a pesar de las nuevas tecnologías, se basa en un invento básico: el espejo. La transformación o suplantación de uno mismo en la literatura se conoce como *álter ego* (literalmente *el otro yo*), y su género como autoficción, tal y como veremos en profundidad en el siguiente punto 5.1.

Como veíamos en el primer capítulo, la teoría sobre la autoficción, de creciente interés para la creación literaria de los últimos treinta años, también se puede aplicar a la fotografía. El límite entre ficción y realidad que sufren las escrituras del yo también resulta un objeto de debate clásico desde la aparición de la fotografía en tanto que desestabilizaba la definición de mimesis y unicidad propia de la pintura, tal y como defiende el artículo sobre la obra de arte que Walter Benjamin (1936).

De la multiplicidad de temas relacionados con la autobiografía, desde los ritos más sagrados y personales hasta la representación de la intimidad en los medios, existe una gran cuestión que subyace a toda representación fotográfica: ¿es la fotografía una evidencia certera? si la fotografía tiende cada vez a una construcción más compleja, ¿sigue hablando de la verdad aunque las estrategias sean cada vez más ficticias? En el reciente libro de Joan Fontcuberta, *La caja de pandora: la fotografi@ después de la fotografía* veremos cómo las estrategias de los anales de la fotografía han influido en la forma de entender la verdad y los medios. La verdad es la estructura histórica pero no el medio en sí mismo, es la palabra analogía (análogo) lo que quiere decir verdad. La *escritura con luz* siempre nos ha hablado de magia, de algo en lo que se necesita creer, una fe que depende, más que de religiones, de formación y de conocimiento del mundo en el que vivimos y de una construcción del andamiaje intelectual que nos permite repensar este mundo digital que nos rodea. La fotografía puede ser especulación, un espejo o un valor que fluctúa. Sin embargo, hay que diferenciar entre dos tipos de imágenes: “las fotografías analógicas significan fenómenos, las digitales conceptos; la analógica describe, la digital inscribe; de la huella y la fiabilidad a lo virtual y lo especulativo; de la descripción al relato”². Por otro lado, la fotografía no proviene de un contexto científico sino mágico o ilusorio, procedente del latín *illuſio* y *-ōnis*, que engloba



Joan Fontcuberta, *Miracle of the mirror (Lewis Carroll)*, Serie Karelia: *Miracles & Co.* 2001-2. Este proyecto relata una visita al monasterio de Karelia donde enseñan a los jóvenes monjes a realizar milagros. En palabras del artista catalán: “Ofrezco mentiras desactivadas para que el público se prevenga de las verdaderas, de las grandes mentiras. Es como inocular vacunas, para crear anticuerpos. ¿Es una broma mi trabajo? En todo caso, una broma para impedir que nos cuelen bromas como la existencia de armas de destrucción masiva en Irak. Creo que, sin querer en absoluto ser paternalista, hay una componente pedagógica en mi trabajo”.

dos significados: “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos” o bien, “esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo” (Cambell 2009: 58). Es decir, la definición del acto fotográfico desde su invención es tanto una proyección del deseo como un artificio o representación irreal, un espectáculo. Escribe Fontcuberta que “la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es participio de *fingere*, que significa *inventar*. La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones. (...) El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas. / Es ojo porque te ve” (*Íbidem*).

Además de las definiciones clásicas de autobiografía como documento, existe una gran cantidad de teorías opuestas que vinculan este género memorialista con la ficción, como explica Paul John Eakin en su libro *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention* (1985). Por ejemplo, ante la dificultad de fotografiar un huracán, el estallido de una bomba o los detalles de una conversación política, habitualmente la prensa ilustra sus reportajes con recreaciones de los hechos o con fotografías de las consecuencias de los acontecimientos. Respectivamente, una ciudad devastada, un funeral o un apretón de manos responden a determinados acuerdos visuales para representar en cada uno de los casos: una catástrofe, el dolor o un acuerdo. A pesar de estos convenios visuales, a menudo nos sentimos visualmente manipula-

dos y traicionados por una imagen que elimina el contexto y la supuesta verdad. Como explica Eakin, independientemente de la complejidad del sujeto, no existe motivo literario (y añadido, fotográfico) inherente al lenguaje mismo, es decir, no existe una verdad ajena a su expresión, representación o mirada. El significado de las imágenes depende de su uso y de los pactos con el espectador, quien es cada vez más consciente del poder de su mirada y de que lo real dista bastante de lo demostrable o lo verificable a través de los ojos. A pesar de su ficcionalización, el autobiógrafo habla de su relación con el subconsciente y sus verdaderas preocupaciones. En definitiva, Eakin sostiene que el ser se construye a partir del lenguaje que en ningún momento es real sino una interpretación, una ficción.

En sus ensayos sobre la tendencia a la ficción de la literatura autobiográfica, Manuel Alberca (2007: 329) considera que el término autoficción realmente acoge la complejidad de la autobiografía contemporánea³. La mayoría de sus textos enfocan las escrituras del yo como una búsqueda de lo real a través del proceso de ficcionalización del sujeto. Las teorías sobre la autoficción incorporan la teatralización como sustento del lenguaje autobiográfico, especialmente a través del teatro y el diálogo que tienen una presencia evidente en la puesta en escena y el estilismo de dos géneros fotográficos que veremos en este capítulo: el autorretrato y la fotografía escénica.



Claude Cahun, *Autorretrato*, 1926.



Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.

En el panorama autobiográfico español destaca el Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral dirigido por José Romera⁴. Su publicación comienza con un análisis de Darío Villanueva sobre los recursos específicos que utiliza cada lenguaje (literario, teatral o visual) para generar ficción, bajo el título “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. Esta diversidad estilística se refleja en las autobiografías españolas a lo largo del libro de Romera destacando los recursos teatrales que también aparecen en la performance, una disciplina artística que claramente influye en la fotografía contemporánea. La re-presentación, tal y como su nombre indica, vuelve a presentar al referente (el autor, en el caso de la autobiografía) del mundo de las ideas al mundo visual y dota de presencia física una entidad (la autoría) generalmente abstracta. Este esfuerzo de formalización de uno mismo como producto comercial aparece como un denominador común a los grandes genios y artistas famosos. El mito del artista se construye a partir de la exageración o la invención del autor como otro en la obra, ya que la reducción de la personalidad o la trayectoria vital a una obra comercializable implica una transformación en el referente y/o en el producto. Los artistas que representan su propia vida y exponen detalles íntimos se construyen a sí mismos como una marca, como veremos a continuación.

La construcción de la identidad a través del otro, tanto en la fotografía como en la literatura,

supone un campo de experimentación creativo llamado autoficción. A diferencia de los capítulos anteriores en los que la autobiografía se articulaba a partir de evidencias, la autoficción contempla el artificio como estrategia autobiográfica común a la creación fotoliteraria. Los teóricos de la autoficción consideran el carácter multidisciplinar de la misma ya que comparten un mismo terreno creativo: el de las artes visuales, teatrales y literarias. Precisamente en este diálogo interdisciplinar reside uno de los vínculos entre literatura, arte y autobiografía. Así pues, la autobiografía independientemente de su estatuto teórico, tiene una gran importancia como motivo de investigación que conecta diferentes disciplinas, autores y temáticas literarias, artísticas, dramáticas, teóricas, históricas, antropológicas y psicológicas.

La búsqueda de uno mismo a menudo pasa por la transformación en otro debido a la propia ficción que incorporan los medios de expresión como sucede con la mascarada, la teatralización o la puesta en escena. Según la teoría performativa de Paul de Man, la autobiografía se define como una alteración de uno mismo. Esta evolución a la autoficción trabaja desde la memoria, la autoestima, la asimilación de determinados procesos mentales o físicos relacionados con la enfermedad que han vinculado históricamente el arte y, concretamente el proceso fotográfico, con la curación, como veremos en el capítulo siguiente. La autoficción consiste en la reconstrucción del ego a través de un proceso de al-

teración de su esencia. La forma en la que nos presentamos ante los demás es generalmente una construcción más o menos consciente, una forma de interpretación o actuación que de Man define como retórica performativa común a la escritura y la fotografía narrativa. En el ámbito de la autoficción destaca un tipo de fotografía narrativa denominada *staged photography*, fotografía escénica o fotosecuencia de ficción, entre otras estrategias foto-textuales. La imagen no es una entidad dada sino dialéctica, cuyo significado se construye a través del diálogo entre el creador, el espectador y las múltiples influencias del contexto y medio que se utilicen.

Basándose en las lecturas de Friedrich Nietzsche, la teoría deconstruccionista de Paul de Man (1979) destruye la capacidad informativa de la autobiografía; ésta depende de su forma de lectura y, por tanto, de su contexto e interpretación y la sustituye por la capacidad performativa que depende tanto de la labor confesional del autor como de la complicidad de su interlocutor. Me interesa especialmente cómo la dialéctica teatral define a la fotografía como una declaración de algo prohibido o inexplicable sin el clima o las condiciones de confianza con el observador. El carácter confesional que está implícito en cualquier imagen que sea compartida voluntariamente desvela algo que habitualmente permanece oculto, un efecto del lenguaje que debe ser artístico. De esta manera, la autobiografía clásica al servicio de la historia, que cuenta las

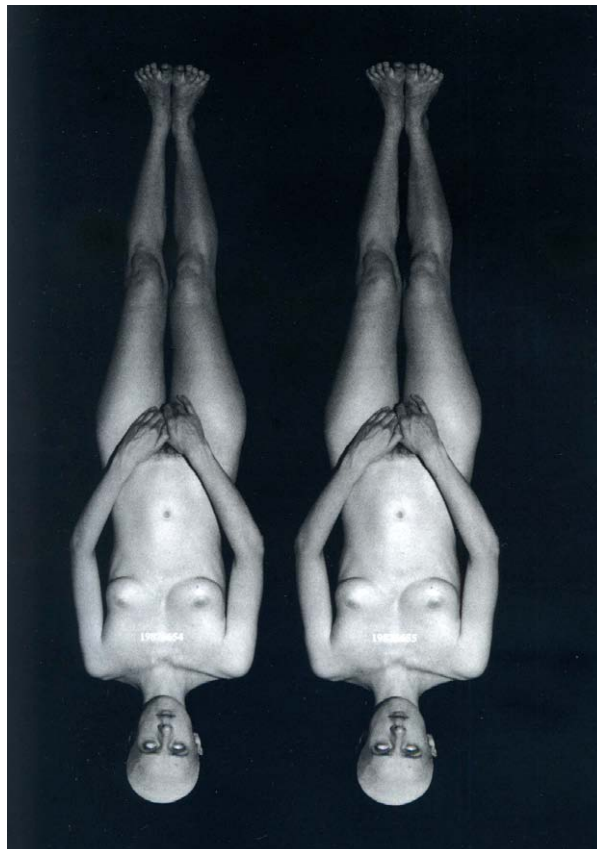
vidas públicas y las versiones oficiales, queda relegada del interés confesional e íntimo que determina la creación contemporánea.

“La aserción por medio del análisis de la retórica performativa de la excusa en textos autobiográficos de Rousseau para mostrar que esta retórica performativa acaba por deconstruir toda pretensión epistemológica del texto autobiográfico. En consecuencia señala de Man (1979: 298-299), ‘la deconstrucción de la dimensión figural es un proceso que tiene lugar independientemente de todo deseo; como tal, no es inconsciente sino mecánico, sistemático en su actuación pero arbitrario en su principio, como una gramática’. Esto amenaza al sujeto autobiográfico no como la pérdida de algo que estuvo presente y que el sujeto poseyó, sino como el extrañamiento radical entre el significado y la actuación [*performance*] de todo texto. (...) Lejos de ver el lenguaje como un instrumento al servicio de una energía psíquica, nos encontramos ahora con la posibilidad de que todo el edificio de deseos, sustituciones, represiones y representaciones es el correlativo aberrante y metafórico del azar absoluto con que funciona el lenguaje, con anterioridad a toda figuración y a todo sentido” (Loureiro 1993: 43).

Para Paul de Man, el lenguaje no es una pérdida, no es un constante pasado al que referirnos un velo o distanciamiento, es un otro. Deja de lado la melancolía que tanto se atribuye a la fotografía como algo pasado, que hemos perdido y que no podremos recuperar. A P. de Man tampoco le interesa la muerte del autor en beneficio de un lector o un lenguaje que se tornan protagonistas de la autobiografía. Su teoría de la desfiguración se basa en una prosopopeya o

proyección de nosotros en otra cosa, una figura retórica o imagen que personifica a los muertos ya que “es la misma idea de mimesis la que engendra la ilusión referencial. Se pregunta de Man (1979: 113): ‘¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?’”.

A partir de esta primera desestabilidad del estatuto autobiográfico, surgen multitud de teorías sobre el sujeto como alteridad o autoridad y, por tanto, con los mecanismos de poder que rigen esa definición del yo. De esta necesidad de crear un discurso alternativo a las imágenes imperantes, las imágenes del poder, surgen las teorías de género. La crítica feminista plantea la alteridad como una reacción a un *otro* impositivo y superior. Se abre un nuevo campo de debate sobre la psicología del ser que viene determinada por factores sociales, económicos o clasistas que resultan los ejes críticos fundamentales en la fotografía contemporánea. Por ejemplo, el autorretrato trabaja con el disfraz distorsionando el espejo, mediante un juego sutil de diferencias y similitudes que constituye la multiplicidad identitaria del autobiógrafo. La valoración del sujeto marginal (femenino, gay o racial) siempre se establece a partir de un otro de origen psicoanalítico, es decir, partiendo de la existencia de un sujeto masculino centralizado y poderoso que,

Janieta Eyre, *Clones*, 1998.

a pesar de su indiscutible poder, no se muestra bajo ningún concepto de forma unitaria e individual. Por tanto, la autobiografía, como lenguaje de la individualidad en la fotografía se confunde con la identidad. Aunque ambos términos definen al autor, la autobiografía lo hace en su relación con su individualidad, sus diferencias, su historia de vida y su especificidad mientras que la identidad se plantea a partir de lo general, los grupos y sus similitudes con los suyos.

La palabra identidad proviene del latín *identitas* y este de *ídem*, lo mismo. La dualidad de esta palabra nos lleva a pensar que se refiere a una única persona y, al mismo tiempo, habla de ser lo mismo, es decir, igual a otras personas. Generalmente en la fotografía, la identidad se ha utilizado como categoría estética para hablar de minorías sociales, ya que señala una característica que compartimos con otras personas, aquello que nos hace diferentes pero iguales en un determinado grupo. La identidad es la “cualidad de idéntico” (diccionario R.A.E.), entre otras muchas definiciones relacionadas con la economía (identidad corporativa), la matemática (igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables), la psicología (crisis de identidad), la documental (carnet de identidad), la periodística (identidad 2.0), la sociológica (identidad sexual, cultural o de género) y la filosófica. En relación a la autobiografía, me interesa destacar esta última aproximación desde la filosofía, que define la identidad como la relación que cualquier enti-

dad mantiene consigo misma. En este sentido, relacionarse con uno mismo, implica la proyección en otro objeto o persona real o imaginaria que permita el diálogo.

A diferencia de la intimidad que define la autobiografía, la identidad suele estar más asociada al autorretrato. Sobre este tema versa prácticamente toda la obra de Claude Cahun (1894-1954). Entre los años veinte y treinta del siglo XX, la obra de esta artista francesa supone un precedente fundamental para la definición de autobiografía como una forma de reinventarse a sí mismo. Esta pionera de la autobiografía utilizaba el autorretrato de forma experimental: desdoblándose en múltiples personalidades, travistiéndose hasta construir una imagen andrógina. Anticipa más de 60 años el trabajo de Cindy Sherman, Irene Andessner o Sarah Lucas que veremos en el capítulo de álgter egos. Entre 1913 y 1920, Cahun realiza sus trabajos más importantes, posando ante la cámara con disfraces y máscaras, interpretando su propia ambigüedad sexual. Su trabajo literario y fotográfico supone un precedente en la performance, dismantelar los clichés sobre la identidad y el género.

Su relato autobiográfico aporta la característica más controvertida de la autobiografía: la provocación, la ruptura con los valores preestablecidos y con la imagen prefigurada para las mujeres de su época. Sus imágenes demuestran el boomerang de la autobiografía, cuyo proceso



Claude Cahun y Marcel Moore autorretratándose, 1929.

te devuelve la mirada juzgadora de la sociedad cuando pretendes ponerla a prueba. Además de esta teatralización a través del autorretrato, su trabajo poético trabaja sobre el simbolismo. Ya hemos visto, fundamentalmente en el capítulo 3 sobre colecciones de objetos, cómo la teoría de la desfiguración de Paul de Man explica la proyección del autor en determinados objetos a través de la figura estilística de la prosopopeya. Esta personificación de los objetos como representantes de la vida o la personalidad del autor cobra especial relevancia en el surrealismo. El trabajo de Cahun se inscribe dentro de la corriente surrealista que, de una manera más amplia, abre camino a los temas subconscientes y completamente subjetivos que conciernen a la autobiografía.

La relación de C. Cahun (nacida Lucy Schwob) con Suzanne Malherbe (Marcel Moore) también sirve de precedente al capítulo 5.2 sobre el amor y la dualidad de las parejas sentimentales y profesionales. Desde su adolescencia, la pareja define una identidad compartida a través de la fotografía en la que se centra la exposición *Acting Out: Claude Cahun and Moore* (25/02-3/6/2012, Art Institute de Chicago). En rasgos generales, la confusión entre las relaciones personales y profesionales caracteriza la vida intelectual francesa de principios del siglo XX. En 1921, ambas realizan un retrato doble como una metáfora de su relación y numerosos montajes que ilustran su obra literaria más significativa, titulada *Aveux*

non avenues (1930). La historia comienza cuando el padre de Cahun, se divorcia de su madre y se casa con la de Suzanne, convirtiéndose ambas en hermanas y amantes, precisamente las dos figuras con las que voy a enfocar el capítulo sobre el doble. El ejemplo de Cahun sirve de precedente la construcción autobiográfica a partir del otro que, en el apartado 5.1., se produce a través de la alteridad (álter ego, autorretrato o máscara); y, en el apartado 5.2., a través de la autoría compartida por parejas sentimentales o familiares.

5.1. Alteridad:

Personajes, álgter egos, máscaras y autorretratos

“Poso, sé que estoy posando, quiero que sepas que estoy posando, pero... este mensaje adicional no debe alterar de ninguna manera la esencia de mi individualidad”⁶.



Mabi Revuelta, *Rizos de medusa*, 2000.

En este apartado me ocupo de la impostura en la creación autobiográfica, ya sea a través de un personaje o álgter ego en la literatura o a través de una máscara o autorretrato en la imagen. La construcción del autor como otro surge como respuesta postmoderna ante la muerte del autor, su fragmentación y su reconstrucción autoficcional⁷. Respectivamente en literatura y arte, la autoficción y la pose enmascaran al autor sin llegar a suponer un engaño, sino, más bien, una forma de control de su apariencia. No es tanto una imagen inventada como una imagen controlada, manipuladora y consciente de su poder social, es decir, publicitaria. Este juego de identidades tiene un trasfondo altamente político, ya que ha permitido utilizar los medios de control y las imágenes del poder a personas ajenas a los mismos, fomentando la movilidad social y la crítica al encasillamiento de las élites. Conocidos como álgter egos en literatura o mascarada en arte contemporáneo, ambos recursos creativos se fundamentan en la necesidad del ser humano de cambiar de personalidad. Esta alteridad formaliza al individuo de forma alternativa, ofrece una posibilidad de mejora y, en términos políticos, permite la movilidad social.

Ya sea a través de la animación de objetos o de la mirada premeditada a cámara, el autoficcionalador es consciente de sus interlocutores y sus recursos para dirigir la mirada del espectador hacia su propia vida. La autobiografía se aleja de los intereses históricos para utilizarse: por un lado, como ejercicio de estilo en bodegones o diarios, por ejemplo; por otro, como curación. Esta última es independiente del consumo privado, concibiendo la obra para uno mismo, o bien público para mostrarse al mundo. Sea quien sea el que debe mirar al autor a través de su obra (él mismo, un amigo o un desconocido) la autobiografía se construye para ser leída o vista, para entrar en diálogo, para ser performativa y, por tanto, para activar la teatralización, el drama, el disfraz, la metamorfosis o como quiera llamarse este recurso creativo y potencialmente curativo.

La literatura también participa del arte de la impostura desde los orígenes de la autobiografía, como veíamos en la definición de autobiografía como una narración de la historia de vida o la personalidad contada por el mismo autor, tal y como lo plantea Philippe Lejeune (*El pacto autobiográ-*

fico, 1973), entre otras teorías que la rebaten y complementan en función de tres aproximaciones teóricas: *autos*, *bios* y *grafía*. El enfoque fundamental proviene de la literatura, en la que la autobiografía es un subgénero, junto con los diarios y las memorias, perteneciente a las escrituras del yo o escrituras autobiográficas. Además, la autobiografía se ha definido en la historiografía y priorizando el tipo de autor seleccionado: un personaje célebre que, en el caso que nos ocupa, sería el artista. El mito del genio se ha creado y difundido a través de la historia del arte. La construcción de uno mismo como un personaje y el modo en que esto puede afectar a la vida personal del autor aparece como una constante en mi trabajo. La creación de una personalidad pública, carismática, atormentada o exitosa es una herramienta de camuflaje común a la autobiografía escrita y visual.

El arte de la impostura aparece en la literatura de mano del personaje *Autopacte* creado por P. Lejeune en su página web⁸. Este álter ego se dedica a acumular todo tipo de archivo relacionado con la autobiografía parcial (cualquier tipo de fragmento escrito en primera persona) o totalitaria (memorias o diarios). Este personaje juguetea parte de un voto de confianza cuando “alguien que le propone una novela -incluso si está inspirada en su propia vida- no le pide que crea necesariamente en lo que cuenta: simplemente le propone jugar a creer” (Herráez 2008: 6). Parece que estamos hablando de una cues-

tión de juego y de fe aunque podamos equivocarnos y perder, cuanto menos, esa confianza que el receptor debe depositar en la palabra del artista para convertirla en autobiografía. De ahí que el espectador llegue a ofenderse por un engaño visual o incoherencia con la realidad. Es bien conocida la frase “qué tomadura de pelo” como reacción ante el arte contemporáneo, ya que el espectador parte de un pacto o definición de arte que no concuerda con la del artista. Este vínculo con lo real se mantiene en las numerosas autobiografías que se han pasado al cine o que se han realizado directamente en película debido a la capacidad emotiva y difusiva de la interacción fotoliteraria que supone el medio fílmico. Sin embargo, la imagen en movimiento, exceptuando los ensayos audiovisuales o el cine experimental, habitualmente utiliza elementos ficticios (la interpretación, los actores y el montaje), un lenguaje que nos produce un distanciamiento frente a los hechos. A pesar de la limitación narrativa que supone la instantaneidad, la fotografía cuenta con una serie de ventajas a la hora de aportar detalles de la misma escena, de reconstruir situaciones pasadas y habitualmente se libera de la manipulación propia del montaje fílmico.

El recurso creativo del álter ego recoge, al igual que el autorretrato, la necesidad del autor de inventarse un personaje que le represente de forma encubierta. Tanto en fotografía como en literatura se utilizan recursos estilísticos



Laura Torrado, *Interiores, Insides*, 2008.



Joan Fontcuberta durante su exposición en Santiago de Compostela, 05-31/08/2008. En la portada aparece una fotografía de su proyecto *Sputnik* (Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997), donde el artista catalán sostiene que “nada es lo que parece”.

para hablar de uno mismo a través del otro. En el caso de la fotografía, el autorretrato suele ir acompañado de una cierta pose o impostura. A través de la pose, la interpretación o el encubrimiento parcial o total tras una máscara o disfraz que oculte el cuerpo del fotógrafo.

“Anfractuosidades, hendiduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar don de un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza”⁹.

En cualquier caso, no debemos olvidar que la presencia del fotógrafo en la escena inevitablemente otorga un carácter memorialista y documental ineludible. Por tanto, la presencia del cuerpo del artista en la obra (o autorretrato) no es una condición autobiográfica aunque sí siembra la duda sobre el tipo de participación del autor en la escena. Asimismo sucede que los datos históricos verifiquen la presencia del autor en el lugar del acontecimiento. Sin embargo, el autorretrato no confirma su carácter autobiográfico ya que el fotógrafo ha podido utilizar su cuerpo para disfrazarse de otro personaje y el escritor también ha podido utilizar la primera persona para construir, en ambos casos, un álgter ego o personaje de ficción. A pesar del artificio propio de cualquier obra literaria o artística, la exhaus-

tividad mimética de la fotografía ha hecho de este medio el terreno idóneo para la crítica de las apariencias heredada del retrato de historia. El origen monárquico de este género ha llevado a artistas como Cindy Sherman, Andy Warhol o Yasumasa Morimura a disfrazarse con la intención de criticar el poder de la imagen para perpetuar ciertos roles sociales opresores y excluyentes.

En el panorama español, la utilización del autorretrato como disfraz o reivindicación de género aparece años más tarde en las escenificaciones de la condición femenina de Cristina Lucas, en las escenas y máscaras de la artista Laura Torrado o en los autorretratos de Mabi Revuelta. Un buen ejemplo de autorretrato como impostura es el trabajo de Joan Fontcuberta que se disfraza de astronauta en *Sputnik* (1997) o de monje en la serie *Miracles & Co.* (2002). En esta última la fotografía evidencia la falsedad de los iconos religiosos, contruidos como espectáculo para certificar o simbolizar la fe. Existe un gran número de estos impostores que se encuentran y se desvelan a ellos mismos en este proceso de transformación y encubrimiento de su verdadera personalidad. Estas mascaradas se centran en la crítica social o de género por encima de la vida del autor.

Podemos considerar autobiográficos aquellos autorretratos que se utilizan como excusa para la integración del artista en determinados ámbitos y que le permiten vivir como si fuera



Mapi Ribera, *Máscara de ocultación del llanto*, 1997.



Soledad Córdoba, *Absorción*, 2001. (fragmento)



Ria Pacqué, *Recuerdos de los hombres que he amado, Souvenirs of the men I loved 1982-88, 1989.*



Cindy Sherman, *Untitled-359, 2000.*

otro, como vemos en las transformaciones de apariencia y pose Ria Pacqué e en su serie *Señora visitando el National Garden Festival, esperando ver a la princesa* o *Señora en el carnaval de Colonia* que critican la situación de espectador y las convenciones. En lugar de centrarse en la caracterización y el autorretrato, la fotógrafa escoge a un personaje determinado, “llevándolo de contexto estrechamente literario a un contexto social y cultural (...) sin dejar atrás los viejos problemas el acto autobiográfico: la identidad, la sinceridad, el pacto”, creando a partir de estas construcciones “la verdad acerca del yo” (Eakin 1994: 31).

Estos roles aparecen desgranados en las famosas fotografías de Cindy Sherman caracterizada como estereotipos femeninos del cine, la literatura o la historia que evidencian lo absurdo de los mismos y la involución que en muchos casos ha sufrido la deteriorada imagen de la mujer en los medios de comunicación y en la vida social en general. Esta brecha o distancia entre ficción y realidad es precisamente el punto en común entre la autobiografía literaria y lo que estoy tratando de definir como autobiografía fotográfica. No hay que olvidar que cada uno de estos personajes envuelve las intenciones ocultas del artista que, aunque no podamos afirmar autobiográficas, sí acaban revelando el espíritu crítico y la personalidad contestataria de estos impostores.

La multiplicidad de “yoes” aparece tanto en la fotografía de archivo como en la autobiografía de recopilación realizada a partir de artículos de otros o de entrevistas. Por ejemplo, la compilación de escritos autobiográficos realizada por Philippe Lejeune (1994: 29-30) “le permiten entrar en el mundo dividido de ‘yoes’ múltiples que parecería poner en entredicho la capacidad de unificación y estructuración que tiene todo pacto referencial”, explica en su prólogo P. J. Eakin; el discurso transcrito cobra la importancia que desea el autor, no la persona real sino “un individuo que, gracias a su arte, ha adquirido la consistencia y la verdad de un personaje de novela”. El álter ego, que se deriva del lenguaje literario, aparece también como una de las categorías autobiográficas definidas por Steiner y Yang (2004), cuando habla de artistas que inventan personajes y representan historias. Sobre llamamiento a favor de la recuperación de materiales cotidianos que aparece en “La autobiografía de los que no escriben” de Lejeune (1994: 327), P. J. Eakin (1994: 34) comenta: “Mientras que la autobiografía tradicional se basa en buena medida en la creencia en el yo autónomo, en el sujeto totalmente construido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida, Lejeune mantiene que esta ideología individualista no nos deja ver el hecho de que tanto el yo como la historia de una vida son construcciones que están determinadas culturalmente”. Estas construcciones se articulan en los autorretratos mediante el disfraz y la imagen preconcebida que asociamos

a determinadas culturas, géneros, personas o profesiones.

Al igual que Lejeune se interesa por autobiografías tanto insignificantes como emblemáticas, los roles desempeñados por Eleonor Antin o Cindy Sherman desvelan los convencionalismos de la clase obrera, las posturas de la burguesía o los roles femeninos más arraigados permitiéndonos acceder a nuestra mirada y dialogar con esta imagen especular en la que el autobiógrafo nos recuerda que su disfraz puede ser el nuestro, que no hay un rostro asociado a la imagen de una ministra, una camarera, una lesbiana y una madre de familia sino que son construcciones del ser que constantemente condicionan nuestra percepción y nuestro día a día. Este tipo de autorretratos con disfraces se basan en la performance, como las que realiza E. Antin al inicio de su carrera artística. En sus fotografías disfrazada como un rey (*El rey*, 1975) o una bailarina (*La bailarina y el vagabundo*, 1974) transforma su identidad con una intención crítica de la sociedad. En su obra *Recuerdos*, Antin asume el papel de la bailarina Eleonora Antinova, realiza un juego de acción que refleja el proceso previo y da visibilidad a este tipo de heroínas que no tuvieron suficiente protagonismo en la historia.

Dejando a un lado el recurso del fotógrafo de camuflarse entre los fotografiados en pro de la naturalidad, los álgos representan al autor de forma intencionada. Por ejemplo, la fotógrafa Nikki S. Lee se disfraza y actúa como diversos

grupos sociales para integrarse naturalmente en sus fotografías. Además, concibe la imagen según la estética y el uso de las fotografías de cada grupo. “Parecer fuera de lugar, en términos antropológicos, es exponerse al desastre, y el papel de la imitación es a menudo visto como un gesto de protección y una forma de integrarse en el medio ambiente: pasar desapercibido y camuflado es sobrevivir al ataque y la muerte”¹⁰. Otro ejemplo es el proyecto *Madame* (1990) de la artista belga Ria Pacqué, quien se transforma en una señora anodina con gafas, una alteración que le permite integrarse como extraña en una situación corriente para ella. Estas artistas que se transforman para integrarse en situaciones cotidianas, traspasan los límites de la confianza de sus modelos. Mentirles es el origen de su transgresión, ya que acceder a ciertos entornos mediante el engaño te convierte en un topo, un espía. El disfraz ayuda a superar la cobardía y la confrontación con el otro pero también evita que esa confrontación entre diferentes aparezca en la fotografía.

Por el contrario, Cindy Sherman se disfraza de iconos del cine o incluso de personas corrientes pero estereotipadas, como vemos en su serie de pasajeros del metro (*Bus Riders*, 1976). Los autorretratos tomados en su estudio se alejan del carácter antropológico, de las situaciones reales y de la experimentación vital de N. Lee o R. Paqué. Todas ellas tienen en común un trabajo sobre los papeles que desempeñan



Izquierda, Eleanora Antin, *Eleanora Antinova en La Exclava: Recolecciones de mi vida con Diaghilev desde 1919 hasta 1929*, 1977-1978. Serie de fotografías como si fuera la bailarina Eleonora Antinova.

Abajo, Nikki S. Lee, proyecto *La bailarina exótica*, 2000; proyecto *Hip-hop*, 2000.



ciertos grupos, generalmente alejándose de las transformaciones que realizan los artistas autobiográficos como Sophie Calle.

En el caso de Lynn Hershman, los límites aparecen mucho más difusos entre la persona y el personaje, llamado Roberta Breitmore, que proporciona a la autora el anonimato necesario para alejarse de sí. Roberta tiene carné de conducir y otro tipo de documentación que convierte esta ficción en una repercusión en la vida real, como aquella vez que puso un anuncio en el periódico buscando compañera de piso. Con el tiempo, ambas personalidades se fusionaban. El ego y el álter ego se unen para representar la bifurcación de la personalidad del artista en dos: su lado público y su lado privado, lo que podemos llamar anti-ego. Como si fuera una moraleja, la autobiografía de Hershman nos advierte del constante peligro del artista de convertirse en su propio personaje. Un tópico en el arte pero también en la literatura, como *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde (1890). La transformación de la identidad en el relato y en el retrato definen la obra creativa como una cura contra el paso del tiempo que se convierte en el enemigo de su creador. El tiempo congelado por el retrato se opone a la incapacidad de detener el paso de los años en la vida.

La construcción del artista como otro ha servido como una forma de publicidad para el espectáculo del arte. Este tipo de artistas exhibicionistas suelen hacer referencia a otros artistas

emblemáticos, como vemos en la fusión de arte y vida de la artista británica Tracey Emin. Sus numerosas confesiones superan incluso la etapa colegial de Henry Moore, las primeras aventuras sexuales de Jeff Koons, o los recuerdos de la Dublín natal de Francis Bacon o la obra de Damien Hirst o Rachel Whiteread, como explica Patrick Elliott¹¹. Esta auto-construcción del artista como una estrella o *celebrity* consiste en crear de una imagen pública, espectacular y sobreactuada como vemos en las performances de Joseph Beuys y *happenings* de Marcel Duchamp. En su obra *Trying on clothes from my friends (she took the shirt off his back)* de 1997, Emin se fotografía disfrazándose con ropa de sus amigos. La secuencia de unas 5 fotografías colocadas en la estantería muestra el proceso de transformación, dejando ver el artificio. Enfundarse en las ropas de otros evidencia el disfraz y la imitación de su entorno como un camuflaje, como si el mundo del arte y el de la amistad se fusionaran. Por encima del resultado, la vida y la acción, las fotografías de los estados intermedios muestran su forma de vida como otra persona, sin manipulación. Mediante el constante salto de un medio a otro, de textos autobiográficos a performances o secuencias, Emin trata de quitarle peso al lenguaje para dárselo a su forma de vida. Al mismo tiempo, evidencia las limitaciones de cada uno de los medios desvelando su truco, demostrando para qué sirve cada uno, cómo muestran su realidad y, por tanto, dando por sentada la ficcionalización de su propio ser como *Celebrity*.



Lynn Hershman, *Múltiples Robertas, Roberta multiples*, 2010.

Robert Mapplethorpe, *Autorretrato*, 1978.

A través del desnudo o del disfraz, esta antiheroína pone en evidencia sus traumas y airea sus trapos sucios, confesando reiteradamente detalles de los peores momentos de su vida hasta llevarlos a la obsesión. Como veíamos en el tercer capítulo, esta forma de trabajo y vida obsesiva se evidencia a través de los rituales de repetición que se hacen patentes en el denominado *work in progress* o trabajo en progreso. Tracey Emin simboliza la imposibilidad de deshacer el nudo entre arte y vida, entre la superficialidad de una persona pública o *Media Star* que se construye a sí mismo como marca y la forma en la que inevitablemente esto forma parte de tu vida, como las fotografías de los amantes de Robert Mapplethorpe, de los amigos de N. Goldin, y tantos otros que veremos. Una de las características más importantes de la autobiografía: los guiños al trabajo de otros artistas.

A través de los remakes, el artista señala las diferencias de factura y evidencia sus aportaciones y su mirada renovadora respecto de sus predecesores. Por ejemplo, los autorretratos de Andy Warhol (*Self Portrait in Drag*, 1980), Jemima Stehli (*Self Portrait with Grace*, 2000), Chuck Samuels (*After Man Ray*, 1990), Elena del Rivero (*Les Amoureses –Elena & Rose-*, 2001), Julie Holcombe (*Allegory of Photography*, 2003), Wang Quingsong (*Romantique*, 2004) o Yasumasa Morimura (*Doublanngue –Marcel-*, 1988), hablan de un sujeto que se está convirtiendo en objeto¹². “No es sujeto ni el objeto, sino un sujeto

que siente que se está convirtiendo en objeto” (Barthes 1981: 20). La historia del arte se cuenta en ciclos reinterpretando obras, pisándolas y transformándolas a los nuevos paradigmas de la modernidad.

“(…)los autorretratos clásicos simbolizan lo que Lacan, siguiendo a Bachelard, llamaría una imagen ortopsíquica. En otras palabras y como explica Harry Berger Jr., se trata de imágenes que ‘ofrecen la visualización de lo que los psicólogos llaman ideales del yo; sirven para inscribir un alma o una personalidad ideal en su apariencia –para inscribir lo interior en lo exterior- y para ofrecer iconos de identificación’ (Berger 1994: 94). Dicho de otro modo, reenvían a un ‘yo ejemplar’, el retrato prototípico como se esperaría culturalmente hablando” (Diego 2011: 23).

La palabra *remake* significa re-hacer y reconstruir que, aplicado al autorretrato, implica la reconstrucción del ser. “Entre el homenaje y la copia, el remake viene a ser una burla de la idea de originalidad, característica y definitoria de lo que es un artista. Pero al mismo tiempo significa un bucle en el conocimiento de nosotros mismos. El remake descontextualiza y reinterpreta a los clásicos pero también a los modernos y, por qué no, a los contemporáneos” (Olivares 2006: 3). De ahí que los autorretratos se centren en los prototipos generales por encima de los rasgos individuales que trata la autobiografía. Este género aporta una característica autobiográfica fundamental: la doble temporalidad del referente y de la interpretación. Este

Yasumasa Morimura, *Doublanngé (Marcel)*, 1988.Chuck Samuels, *Después de Man Ray, After Man Ray*, 1990.

desplazamiento de roles de la obra original a su *remake* da lugar a una narratividad especialmente útil para la autobiografía. El referente ya no es lo real sino la obra en la que se basa. Esta narratividad específica de los remakes implica una transformación del autor en un icono histórico, que es una de las características de la autobiografía.

Sin embargo, no quiero extenderme en la idea de autobiografía como mascarada ya que aparece recientemente estudiada por Estrella de Diego en el libro *Yo no soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011). Las teorías *performáticas* de Judith Butler sobre autobiografía y las influencias del teatro y del autorretrato se asocian a cuestiones identitarias sobre la mirada como una forma de ejercer control y poder sobre ciertas minorías que utilizan la parodia como modo de escape y reivindicación. Me interesa especialmente su visión sobre el mirón, una consecuencia inevitable de la confesión que se da en la autobiografía. Esta posición pasiva ha ido mutando y respondiendo a las diferentes teorías artísticas llegando a la agresión física y moral del espectador o autor.

En la autobiografía fotográfica, debemos distinguir entre los álgos que suplantán la personalidad del artista y aquellos que únicamente la transforman. Entendemos personalidad como “diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra” (Diccionario R.A.E.). El grado de diferencia entre el origi-

nal y la copia determina el carácter autobiográfico de la obra. La alteración del ego puede ser parcial o completa que, en fotografía, da lugar a dos tipos de mascarada. En primer lugar, se conocen como impostores a aquellos que actúan como si fueran otros, sin implicarse personalmente en la interpretación, es decir, que debajo del disfraz o la máscara no podemos encontrar la autobiografía. Estos enmascarados utilizan la pose fotográfica para representar a los demás, no para involucrarse en otros papeles. Generalmente trabajan con cuestiones de género, raciales o sexuales y responden a la categoría estética de la identidad, como “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (diccionario R. A. E.). En rasgos generales, los impostores se disfrazan generalmente para reflexionar sobre la apariencia, los roles y los prejuicios sociales; responden al término de mascarada, debatido dentro del discurso feminista de los sesenta y del cambio del estatuto del artista como obra de arte en la performance de los años sesenta y setenta. En segundo lugar, los llamados imitadores se transforman en la obra de arte con una intención experimental sobre su cuerpo o personalidad, actuando como otros llegan a representarse, entenderse o relatarse a sí mismos.

Se suele decir que la ironía o las bromas contienen nuestros deseos más ocultos y que cuanto más nos aproximamos a la verdad más lejos parece estar. Actuar como otro habitualmente per-

mite ver facetas del yo que nos resultan ajenas, a pesar de su obviedad. Los imitadores generalmente reflexionan a partir de su propia personalidad, tratando de mostrar lo que permanece oculto (sueños, sentimientos o defectos) o ajeno (deseos inalcanzables o sencillamente alejados de sí mismos). La imitación de ciertos defectos o virtudes se utiliza para superar traumas o enfermedades, ficcionalizando su propia vida en virtud de un mayor conocimiento y superación de sí mismos.

Sin llegar a constituirse como otro (impositor) o modificarse a sí mismos (imitador), los diferentes niveles de transformación fotográfica constituyen el relato autobiográfico. Numerosos artistas se transforman gracias al proceso creativo, como veremos en el último capítulo sobre la autobiografía como recurso terapéutico.



Elena del Rivero. *Les Amoureses (Elena & Rose)*, 2001.



Marina Abramovic, *El artista está presente, The artist is present*, 2010.

Puesta en escena y fotosecuencia de ficción

“Me encanta actuar. Es mucho más real que la vida misma”
–Oscar Wilde¹³.

La primera fotografía de ficción conocida data de 1840, cuando Hippolyte Bayard se retrata a sí mismo como hombre ahogado (*Self Portrait as drowned man*), en protesta contra la falta de reconocimiento de su proceso fotográfico, que se había quedado en la sombra a diferencia del aclamado invento de Louis Daguerre. La fotografía se escenifica desde su nacimiento, ya que los largos tiempos de exposición obligaban a sujetar las cabezas de los modelos. Este carácter escénico del medio fotográfico resulta fundamental para la construcción de la subjetividad propia del autor y, consecuentemente, para la autobiografía.

Este tipo de fotografía denominada narrativa o escénica se distingue de otros modos de narración, como la secuencia o el fotomontaje, porque ésta concentra en una única imagen un suceso que tiene lugar en duración. Además de que la fotografía congela una realidad que percibimos en movimiento, la puesta en escena permite confluir diversas temporalidades, es decir, relatando o dilatando el tiempo más allá de los márgenes de la instantánea. Aunque se suele utilizar para dar rienda suelta a la fantasía del autor, esto no está necesariamente reñido con la autobiografía. La factura del artista aparece claramente en la fotografía escenificada, hasta tal punto de convertir esta recreación en una proyección de su personalidad, su imaginación o su memoria, llegando a constituirse como autobiografía. Sin embargo, no todo vale, no siempre el otro o la ficción tienen relación con el autor, por lo que quedarán excluidas muchas obras bajo un criterio muy ambiguo. Este baremo y margen de ambigüedad aparece desde la misma definición de autobiografía que Lejeune consideraba dependiente de su lectura, una figura que adapta a la mirada del espectador o investigador: la mirada autobiográfica. La autobiografía carece de unas características formales precisas ya que depende del pacto entre la intencionalidad sincera del autor y la credulidad del lector. La realidad depende de la ilusión de realismo, por la que el autor se muestra sincero (dando detalles personales, subjetivos o contrastables como su caligrafía, su rostro o su casa que produzcan confianza o sensación de sinceridad) y, al mismo tiempo, el receptor crédulo y confiado debe estar dispuesto a indagar hasta encontrar la presencia del autor.

La narratividad en la fotografía comienza con las pretensiones de contar una historia y, de esta manera, dar movimiento a una única toma estática. Al igual que el lenguaje lineal (como el cine o la escritura), la fotografía utiliza recursos visuales (como unas arrugas, un reloj o un amanecer) o lingüísticos (como pueden ser unos carteles, símbolos, textos adyacentes o títulos) para crear una línea de tiempo. Mientras el primero, el lenguaje lineal, relata los acontecimientos de forma sucesiva, la imagen los compone simultáneamente permitiendo la ambigüedad semántica en el relato. La acumulación de varios instantes en una misma imagen, permiten al espectador construir la historia a partir de ese punto o retroceder en el tiempo. Estos momentos congelados de la historia permiten la narratividad de la fotografía. Pero, ¿cómo se construye la temporalidad en una única fotografía? A pesar de que la preparación en escena parece ir en contra de la naturalidad característica del reportaje fotográfico, la fotografía escénica construye su verdad de forma aditiva, como la pintura, mediante la acumulación de capas de información, reflexionando y dotando de significado a cada detalle que compone la escena.

Mientras la fotografía escénica superpone los instantes de una historia en una misma toma, el diario y el álbum acumulan estos instantes de forma consecutiva o acumulativa, respectivamente. Al igual que la temporalidad de la poesía, el cuento o la novela tienen estructuras diver-

sas, también en la fotografía se organiza el tiempo de forma simultánea de forma aditiva (como el fotomontaje, el retrato o la fotografía escénica) o lineal (como la secuencia o el diaporama). Como veíamos en el capítulo anterior sobre diarios y álbumes, la fotografía autobiográfica trabaja con estrategias híbridas entre la escritura y la imagen. Por ejemplo, aunque el diario se rige por un criterio cronológico y el álbum, por uno más espacial, la fusión de ambos permite la movilidad de elementos en función de los vínculos familiares o sociales (descendientes, antepasados, parejas o gente desconocida), de los temas (paisajes, retrato, viajes o grupos) o tipos de eventos (comuniones, fiestas o reuniones), entre otros. Gracias a la integración foto-textual, los elementos memoriales permiten mayor colaboración, como vemos en blogs (generalmente organizados cronológicamente, como el diario) o los álbumes *on-line*, que permiten un intercambio y reordenación en función de las llamadas “etiquetas”.

Ya veíamos en el capítulo 2 cómo los intereses sociales de la fotografía documental pasan al plano amistoso, familiar y doméstico a partir de los años setenta, despertando un interés por temas cada vez más subjetivos. La puesta en escena resulta especialmente útil para fotografiar todo aquello que resulta imperceptible a la vista, como las sensaciones, los sueños o la imaginación, aunque no por ello menos verídico. Existe una tendencia en la fotografía contemporánea al



David Mayo, *Sin título*, serie *Supers*, 2012. Serie sobre la juventud española como superhéroes.



Tina Barney, *Jill and Polly en el baño*, *Jill and Polly in the bathroom*, 1987.



Nic Nicosia, *Dramas domésticos*, *Domestic Dramas*, 1982.



Ellen Cowin, *Docu-dramas familiares*, *Family Docu-Dramas*, 1983.

autoanálisis a través de la puesta en escena de determinados comportamientos, sentimientos o problemas, que comienzan los artistas de los setenta. Por ejemplo, la fotógrafa Tina Barney escenifica escenas domésticas de su entorno familiar y amistoso en los años ochenta.

Las relaciones familiares se ponen en escena en las fotografías de Nic Nicosia en sus *Domestic Dramas* (1982). Con un fondo similar a la película *Dogville* de Lars Von Trier, Nicosia sitúa a una pareja discutiendo sobre un suelo de pizarra donde aparecen dibujadas las habitaciones. Los personajes se colocan en los espacios simulando estados de ánimo de división y cotidianeidad entre los miembros de la familia. Desde estas primeras obras escenificadas de los ochenta en las que muestra su preocupación por la incomunicación en la pareja y las divisiones en el espacio doméstico, su trayectoria va evolucionando hacia nuevos intereses por el teatro mismo (*Acts*, 1994-1995), los espacios claustrofóbicos (*Untitled*, 2002), los paisajes del cine o la publicidad en relación con el espacio doméstico (*Untitled landscapes* 2003-4).

En uno de sus proyectos más recientes *Habitaciones de imaginación* (*Imagination Rooms*, 2010) o *En la ausencia de los otros* (*In the absence of others*, 2011), Nicosia trabaja con esculturas en cubículos y espacios imaginarios simbólicos. El aislamiento y la creación de mundos paralelos puede utilizarse en dos sentidos: uno más terapéutico (auto-análisis, auto-conoci-

miento o auto-superación) o, por el contrario, contribuir a la evasión del raciocinio y la pérdida de la humanidad que se alimenta de la convivencia. El equilibrio entre cuerpo y mente ha sido motivo de preocupación de los artistas, al igual que lo es ahora la relación con las máquinas y la tecnología, en la medida en la que ésta te puede acercar o alejar de tus propósitos vitales. Estos simulacros hablan precisamente de ese alejamiento respecto de la identidad y la naturaleza propia, unos problemas que comienzan con la vida contemplativa, las comodidades y la comunicación en las ciudades.

En esta línea de creación, la fotógrafa Eileen Cowin inspira sus psicodramas en la influencia de la televisión en los hogares norteamericanos. Sus *Family Docu-Dramas* (1983) utilizan la estética del cine negro mediante proyecciones de referentes filmicos. Estas imágenes complejas, que dramatizan la cotidianeidad, son una consecuencia de nuestra cultura mediática. La fotógrafa utiliza varias imágenes interrelacionadas para acentuar la multiplicidad de interpretaciones de su vida doméstica. La composición de cuatro fotografías tomadas de la televisión tituladas y subtituladas *Nunca me mientas –con Luise Erdrich- (Don't Ever Lie to Me –with Louise Erdrich-*, 1994), condensan el impacto mediático en la sociedad americana, la violencia y el ejemplo condicionador de las conductas a través de la imagen. Tanto las teorías feministas y semióticas de los años setenta como la

experimentación plástica, teatral y literaria en los ochenta, se encargaron de reivindicar el poder de manipulación de la imagen mediatizada. Más recientemente, los dípticos *Desapareciendo* (*Dissapearing*, 2000) de E. Cowin hacen una analogía entre palabras e imágenes de la memoria: cama-palabras, alfiler-orzuelo, mar-retrato antiguo o vestirse-huir. La desaparición se encuentra en el guión entre ambas palabras o la línea divisoria entre las dos imágenes, en el recorrido entre una imagen que es, al mismo tiempo, unión y corte, relación y distancia tal y como operan los afectos.

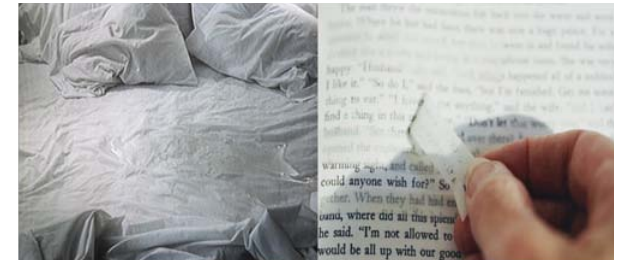
El fotógrafo Jonny Briggs realiza una serie de caricaturas fotográficas escenificando traumas infantiles, complejos y problemas de pareja, una fotografía psicoanalítica. En su trabajo más reciente, sus escenografías perfectamente elaboradas comienzan a mostrar el proceso, viendo la preparación de la escena, los collages a partir de fotografías de archivo, las imágenes en movimiento, la superposición de fotogramas y las escenas familiares recreadas (*Recreated Family photographs*, 2012). Insisto en que este tipo de obras que trabajan de forma experimental, dejando ver el proceso por encima del resultado resultan idóneas para evocar la sensación de paso del tiempo. Podríamos hablar de dos tipos de escenificación del pasado en el que prima el proceso o la percepción de la experiencia y en el que prima el resultado o recuerdo elaborado de la experiencia. En sus últimas obras, con-

fluyen un sinnúmero de estrategias narrativas que completan la idea de álbum fotográfico como un trabajo en progreso, sin indicar las fotografías de las obras, ya que se encuentran en un tiempo intermedio: el de la toma de la fotografía y el del trabajo con el archivo, manipulándolo años después una o más veces. Así lo indica su trabajo más conceptual, *Donde las fotografías eran series* (*Where photographs were series*, 2012), una reflexión sobre su proceso de trabajo a lo largo del tiempo, el cambio del estatuto de la fotografía por el conjunto de fotografías.

A pesar de que la fotografía autobiográfica utiliza recursos teatrales para narrar historias más subjetivas, oníricas o sentimentales del individuo, veremos 3 motivos por los que apenas encontramos *tableau vivants* o pinturas vivientes autobiográficas:

En primer lugar, la fotografía narrativa recibe más influencias del cine, del teatro o de la pintura que de la literatura o la historia que se ocupan del término autobiografía. La temporalidad lineal que caracteriza a la escritura resulta difícil de verbalizar a partir de la fotografía escénica, ya que su narratividad procede de la reconstrucción del relato que realice el espectador, con las diversas temporalidades que se aglutinan en una misma toma.

En segundo lugar, esta imagen única reduce todos los matices de la historia a la visión del autor, lo que generalmente indica la manipulación



Ellen Cowin, *Desapareciendo*, *Dissapearing*, 2000.



Jonny Briggs, *Father's Bed*, *Father's Chest*, *El pecho y la cama de mi padre*, 2012.



Jonny Briggs, *Podría ser yo pero podría estar equivocado, It could be me but it could be wrong*, 2012.

del discurso unitario, poderoso y que deja poca libertad al espectador. Esto sucede en el autorretrato de los grandes pintores, quienes proclaman una imagen de sí mismos ciertamente subjetiva, mostrándose más altivos, más poderosos o más insignificantes que en sus biografías. Si bien el autor controla hasta el último detalle de la toma, la fotografía narrativa se sustenta gracias a la relación de ideas del espectador quien reconstruye la historia a su manera. Debido a este desplazamiento del control del autor hacia su audiencia, la fotografía escénica o narrativa se ha ocupado de temáticas autobiográficas más fantásticas, oníricas, conceptuales, ideológicas o sentimentales, alejándose de lo cotidiano, la espontaneidad, las pruebas, las colecciones, las investigaciones o los hechos verídicos que veíamos en capítulos anteriores. A diferencia de la instantánea aislada, las estrategias fotográficas narrativas, como el fotomontaje, la secuencia o el álbum, dan una visión más completa de la vida del autor.

La multiplicidad de voces del autor típica de la autobiografía literaria aparece en la fotografía narrativa gracias a la creación de personajes. Esta polifonía que caracteriza la autoficción pone en peligro la confianza del receptor, quien asume gran parte de la responsabilidad a la hora de encontrar el verdadero álter ego del autor. Ni la novela ni la fotografía escénica ofrecen la credibilidad autobiográfica que veíamos, por ejemplo en el fotoensayo *Family Doctor* (1948) de Eugene Smith, el cual tampoco se haya exen-

to de cierta premeditación y construcción de la escena. El uso excesivo de la ficción que caracteriza esta fotografía limita la libertad del espectador que, abrumado por la inverosimilitud y la falta de naturalidad, apenas puede construir su propia historia. Este tipo de escenografías pintorescas hablan más de la verdad (el capitalismo o la superficialidad de las relaciones) que de la realidad (la identificación con los sentimientos del creador o la sensación de intimidad o de complicidad con el autor).

Gracias a las técnicas teatrales (preparación, ensayo, escenografía o la interpretación), la *staged photography* lleva al extremo la elección del momento preciso. La escenificación permite congelar el devenir en un momento decisivo o indecisivo, un instante que se sustituye por un instante figurado, perteneciente a la realidad pero fundamentalmente a la imaginación y las reflexiones del fotógrafo, un criterio artístico que bien podríamos considerar autobiográfico. “En la fotografía documental tradicional, los temas son fotografiados en su continua relación con el mundo en el que habitan. Escenificar una imagen es romper con ese continuo, produciendo una fotografía tan imaginaria como lúcida” (Campany, 2008: 136).

El tercer motivo de exclusión autobiográfica de la fotografía escénica es la interpretación: la máscara. Suponiendo que la naturalidad del gesto se pierda en la construcción de las escenas

fotográficas, podemos hablar de un ego enmascarado. De nuevo nos encontramos con la imposibilidad de representar al yo que define Paul de Man en su teoría de la desfiguración (*Autobiography as a Defacement*, 1979). Sin embargo, precisamente esta máscara es la que permite sacar a flote determinados aspectos ocultos del yo. Si entendemos la niñez como la etapa vital más espontánea, sólo tendremos que recordar nuestro propio egocentrismo infantil, aquel que nos permitía disfrutar de ser el centro de atención: sobreactuando, jugando, disfrazándonos y mutando nuestro rostro o pose sin por ello ser infieles a nuestra personalidad o forma de ser. Si bien el teatro no va a ser una de las estrategias centrales de la autobiografía, sí parto de la hipótesis de que la autobiografía siempre contiene un alto grado de artificio debido a su naturaleza, que altera la realidad. Insisto en que la autobiografía también utiliza la ficción propia del medio fotográfico para sacar lo más auténtico y profundo de nosotros mismos.

Sin embargo, existe un tipo de fotografía escenificada que sí destaca los problemas y sentimientos del autor: la fotografía de ficción. A través de ella se puede dar rienda suelta a la imaginación, recrear fantasías, miedos y, sobre todo, relatar con lujo de detalles todo aquello que no es empírico a través de textos adjuntos y superposición de instantes del pasado, tal y como indica el carácter retrospectivo de la definición de autobiografía.

Encontramos un ejemplo de escenificación autobiográfica que integra el teatro, la fantasía y las situaciones familiares cotidianas en la fotografía española. El proyecto *Relatos autobiográficos* (2008) del artista valenciano Mira Bernabeu consta de varias series fotográficas y vídeos en la que los miembros de la familia interpretan diversas escenas. A pesar de la interpretación de los 60 miembros de su familia, Bernabeu se interesa por el carácter documental. Tal vez por su formación en psicología, trata temas como el deseo de matar a los padres, de comerse a los hijos, de imaginarse a familiares muertos, o su reacción ante su suicidio ficticio. Sus influencias provienen también del cine, como el impacto de la película *El resplandor* (1980) de Stanley Kubrick y de la antropología, como vemos en la analogía entre los miembros de su familia y las jerarquías tribales.

A través del retrato de familia posado, se establece una genealogía familiar en función de las relaciones ideológicas entre los miembros, bien sean políticas, religiosas o económicas, como indica el título de las imágenes. Sus *Relatos biográficos* comienzan con los retratos de sus abuelas en 1996, quienes se mostraron menos reacias a participar en este escrutinio familiar. Mediante la disposición de estos retablos, en los que vemos la familia unida, el telón del teatro que acoge al gran núcleo familiar y la familia dividida, Bernabeu busca respuestas a la hipocresía que le rodea. En estos esquemas familia-



Mira Bernabeu, *En círculo I*, serie *Mise en scène I*, 1996.



Mira Bernabeu, *Síntomas del espectáculo. Reportaje social. Serie Mise en Scène XV*, 1996.

res teatralizados, el artista se define a sí mismo como ser social, autoanalizándose en función de su posición familiar, que funciona como un pequeño escenario a imagen y semejanza del resto de la sociedad y de la imposibilidad de definirse a sí mismo de forma aislada.

Generalmente, la fotografía escénica suele ser autónoma aunque numerosos artistas utilizan también secuencias, como si cada una de estos microrrelatos formara parte de una historia general, un capítulo dentro de una gran serie generalmente bajo un proyecto y una estética común. Independientemente del grado de ficción de la escena, los rasgos autobiográficos pueden apreciarse en la factura del artista o en los detalles íntimos que delatan su implicación psicológica en la creación de la historia.

Si bien la puesta en escena es capaz de narrar una historia, la mejor manera de incluir el carácter lineal del lenguaje escrito y la fidelidad a la consecución de los hechos, es mediante el uso de la secuencia, generalmente leída de izquierda a derecha, dando por sentado una evolución temporal. Al igual que la fotografía escénica basaba su relato en la disposición espacial de los elementos cuyo recorrido de mayor a menor importancia daba lugar al relato, en el caso de la secuencia los factores fundamentales son el tiempo y el movimiento. Al igual que el diaporama acompaña al espectador por una línea de tiempo y a un ritmo determinado, la secuencia

sí permite volver atrás, una narratividad más próxima a la lectura de un libro que al cine.

Desde los orígenes del cine en los años veinte, las secuencias filmicas se basan en la teoría de que cada imagen es percibida en relación con las demás mediante su propia semántica espacio-tiempo. La toma cinematográfica resultante muestra a los espectadores nuevos niveles de significado que tienen que deducir de la secuencia fílmica, el llamado efecto Kuleshov. A mitad de camino entre el cine y la fotografía, la secuencia fotográfica no solo tiene la capacidad de contar historias, sino de acompañar al fotógrafo por su proceso creativo. Al contrario que el cine, la sucesión de imágenes permite adoptar un ritmo propio de lectura de la imagen, podemos participar del proceso creativo, acercarnos a la mente del artista.

Si bien la fotografía autónoma está plenamente capacitada para incorporar la sensación de paso del tiempo en una misma toma, determinadas ideas o historias muy elaboradas requieren el uso de técnicas mixtas. La fotosecuencia de ficción elimina los encasillamientos de la fotografía como imagen única, permitiendo la incorporación de textos o dibujos que den un sentido determinado a la sucesión fotográfica. Su máximo representante, Duane Michals, dijo que “las fotosecuencias son al cine, lo que la poesía a la novela”¹⁴. Llevado por su interés poético y fotográfico, este fotógrafo americano

indaga en sus pequeñas historias fotográficas en un sinfín de temas filosóficos, literarios, religiosos o sentimentales, generalmente relacionados con la muerte, la magia, la trascendencia, el amor, el deseo o el sueño. Con influencias del cómic, la novela gráfica o el *storyboard*, Michals se presenta como un creador multifacético, rompiendo las barreras del medio fotográfico y constantemente cuestionando nuestros sentidos, dotando de realismo e inocencia a sus pensamientos, creencias o fantasías más personales, como explica a continuación:

“La realidad no me interesa en absoluto. Prefiero vivir en un mundo irreal, me parece más estimulante. Nunca me ha interesado la calle, no creo que ahí afuera ocurra nada interesante. Al contrario que otros colegas, yo no me he paseado jamás con la cámara a cuestas para captar una instantánea. A mí, sobre todo, me interesan las emociones y los sueños. Lo que pasa en la calle actualmente es demasiado estúpido como para prestarle atención”¹⁵.

En su libro *The Essentials* (1997), Duane Michals fabrica un mundo onírico y reflexivo a través de diferentes personajes, escenografías y secuencias que ilustran la anarquía propia del subconsciente y de su imaginación. El uso de determinadas estrategias, como el espacio en blanco y los ojos cerrados nos invitan a adoptar el pensamiento del modelo y, debido al grado de ficción, también del autor que ha creado la imagen a partir de su imaginación, sin la aparente intencionalidad o registro documental. Lo interesante de esta obra es que cada especta-

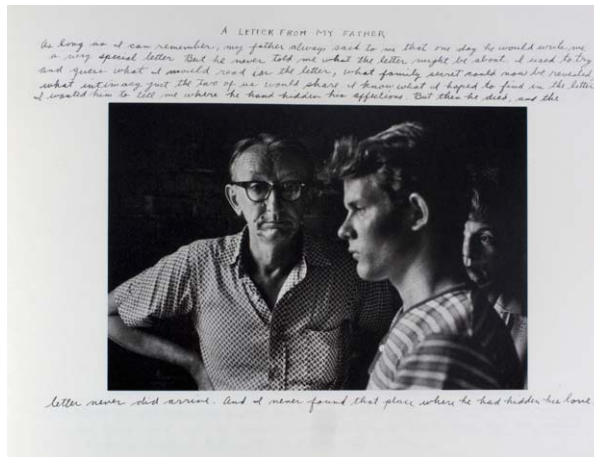
dor o crítico podría explicar de forma distinta el sueño, es decir, la ambigüedad de la obra se matiza en función de la capacidad reflexiva de cada observador

La imaginación onírica tiene lugar cuando soñamos dormidos. Durante el sueño no existe un control de la capacidad creadora de la mente, aunque algunas personas digan que pueden soñar lo que quieren o dirigir sus sueños hacia los derroteros deseados. Mediante la imaginación podemos provocarnos sentimientos de tristeza o alegría a través de la creación de situaciones o imágenes conflictivas o placenteras. Las percepciones, las vivencias, los conceptos y los pensamientos se combinan hasta crear una realidad alternativa que refleja la psique del creador al margen de imposiciones y banalidades que se cuecen en la escena sin control, como sucede en las instantáneas documentales. En este tipo de secuencias no hay errores ni casualidades, únicamente la narración de la vida interior del autor.

La palabra sueño tiene dos significados fundamentales en español: tener ganas de dormir, o soñar, sueño (actividad onírica). Se ha comprobado que el contenido de los sueños está relacionado muchas veces con la actividad llevada a cabo durante el día y muy especialmente con las imágenes percibidas durante los momentos inmediatamente anteriores a haberse quedado dormido. Ya veíamos a propósito de las fotografías de Claude Cahun la importancia de los



Duane Michals, *Autorretrato como otra persona* (arriba); *Autorretrato como si estuviera muerto* (abajo), *The essentials*, 1997.



Duane Michals, *Carta de mi padre, Letter from my father*
The essentials, 1997.

sueños en el surrealismo, ya que comienza a incorporarse el subconsciente como parte fundamental de la autobiografía.

“Ensueño es intimidad sin tiempo. Sin tiempo todavía. Es una especie de vagabundear en la duración, pues la sola adhesión a ella no despliega al sujeto del dormir, de ese estado de entrega a la total gravitación. Mas propiamente, ensoñar es transformar el pasado en presente en tanto que el tiempo del que vive; dejar de estar tendido en el pasado para buscar el presente sería estar despierto y, en la forma más alta, superconsciente. (...) Se trata de un estar como pasado, yacente en el pasado; cuando simplemente se duerme, lo que se revela en ese sentir que se está durmiendo” –María Zambrano (1992: 37).

El tema del sueño ha sido recurrente a lo largo de la historia del arte y, aun hoy, sigue vigente, como demuestra el número de la revista *Matador E* dedicado al tema del sueño. Este proyecto editorial resulta de especial interés fototextual ya que veremos autores de diversidad de países, épocas y ámbitos (la literatura, el cine, la estética, el arte o la moda), como Edward S. Curtis, John Berger, Juan Muñoz, Duane Michals, Enrique Vila-Matas, Edward Weston, Isabel Muñoz, Chema Madoz, Alberto García-Alix, Sandy Skoglund, Miguel Ángel Moratinos, Peter Greenaway, Isabel Muñoz, Samuel Beckett, Philip Glass, Yves Saint Laurent o Nelson Mandela.

A un nivel más consciente el ensueño sí que tiene un paralelismo con el proceso creativo ya que soñar despierto es uno de los procesos creativos más habituales para dar rienda suelta a la

imaginación. Según el diccionario de la RAE, la imaginación es la “facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”, por lo que constituye la base de la fantasía creadora. Tanto en la imaginación como en su formalización visual o literaria, el autor se libera de las ataduras realistas.

Los sueños sirven como inspiración en el proceso de creación que consiste en materializar estas imaginarias. La representación de los sueños es un recurso creativo que revaloriza este tipo de temas aparentemente subjetivos o fantásticos pero que el autor autobiográfico considera fundamentales para su vida. Las imágenes oníricas hacen visible lo invisible, proporcionando a estas fantasías o conceptos un valor documental que forma parte fundamental de sus motivaciones vitales. El papel fotografía pone en un mismo plano, conceptos y hechos, ensueños y realidades, lo imaginario y lo real ya que, al englobarse ambos dentro de la representación, ninguno de estos conceptos tiene más realidad ni más valor que el otro. A pesar de lo intangible y ficcional de estas historias personales, ensueños y proyecciones del yo más inconsciente, creativo, psicoanalítico y catártico, el fotógrafo considera su producción como uno de los pocos documentos fieles a su vida.

5.2. Dualidad:

Vida y obra compartida

“Pronto se manifestó una reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado entonces como pura impresión, un simple efecto. La imagen fotográfica, se intentaba demostrar, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado” –Philippe Dubois (1986: 10).



The Jackson Twins, *Apollo y Artemisa: Divina oposición*, 2005.

Existen algunas fotografías autobiográficas contadas a dos voces que firman la obra como un único autor en las colaboraciones artísticas entre hermanos o parejas unidos personal y profesionalmente. Cabe preguntarse en qué medida esta autoría compartida difiere de la individual en relación con la autobiografía. La dualidad entre el sujeto y su representación se intensifica en el desdoblamiento de la personalidad, la imagen y la historia de vida que coincide en las parejas artísticas. El doble ha supuesto una metáfora de la obra de arte pero también del amor o de la identidad, habitualmente definida en relación a los otros, a los que se parece, a los suyos, a aquellos que constituyen su copia o su reflejo.

El trabajo de los artistas británicos The Jackson Twins gira en torno a la mitología relacionada con los gemelos inspirándose en relatos tradicionales como el de *Rómulo y Remo*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Blancanieves y los siete enanitos* o *Sueño de una noche de verano* (1595) de William Shakespeare. En su libro *Through the looking glass*, la apariencia transgresora de los gemelos se combina con las influencias clásicas, la estética victoriana, las referencias mitológicas, las leyendas y otros saberes populares relacionados con la gemelaridad. Esta estética tan ambigua muestra cómo el pasado inunda nuestro imaginario, los mitos y prejuicios en torno a la monstruosidad del doble, que siguen vigentes en nuestra cultura.

En los autorretratos de su proyecto *The Cataclysmic Accounts From the Binary Institute* (2007-2010), los gemelos Jackson hablan de su condición especular, inspirándose en arquetipos literarios y folclóricos. Resulta paradójico que un cuento con un claro protagonista se desdoble en dos, reflejando la imposibilidad de identificarse con una historia donde un único héroe se lleva la gloria. En los proyectos colaborativos, la autobiografía se bifurca pero no se duplica. A pesar de que los coautores compartan su agenda de actividades, siempre hay dos miradas, dos puntos de vista, dos lugares diferentes en el espacio y dos mentes que aportan su propia mirada. En esta intimidad compartida, la dualidad del yo es divergente, tal y como explica una de las tres *figuras de la intimidad* que contempla J. L. Pardo (1996: 312) y que consiste en “la multiplicación monstruosa: el impar se multiplica



Kelli Connell, *Doble vida, Double life*, 2005.

en dos partes desiguales e incompatibles". El extrañamiento mimético que supone el arte desde sus orígenes pictóricos es la propia naturaleza gemela de los hermanos. En una entrevista sobre sus proyectos más recientes, los hermanos Jackson explican: "Partes del sentimiento permanecen en cada proyecto. Nuestro trabajo es autobiográfico hasta el punto en que podemos servirnos de cosas que hemos experimentado como 'los gemelos' y construir el trabajo alrededor de ello. Nos gusta el hecho de que también puede ser interpretado dentro de temas más amplios. El siguiente proyecto ve una dimensión distinta del gemelo, pero estará todavía influenciado por nuestras propias experiencias"¹⁶.

La diferencia entre dos gemelos apenas es perceptible por la vista, quedando reducida a una cuestión de disfraz o copia de uno mímico en el lenguaje fotográfico, ya que los matices que los diferencian pueden ser parte del estilismo o caracterización. La búsqueda de la identidad propia comienza en numerosas ocasiones por un estudio de las similitudes familiares, mientras que la autobiografía subraya las diferencias, lo que les hace auténticos, aunque sea a través de la ficción.

Otro ejemplo de autobiografía basada en la duplicación de uno mismo son las fotografías de la americana Kelli Connell, cuyo cuerpo aparece duplicado, asumiendo diferentes roles más o menos masculinos o femeninos. Esta bipolaridad de su serie *Double Life* (2005-6) respon-

de a sus preguntas autobiográficas sobre roles sexuales y de género que dan forma a la identidad de las relaciones íntimas, como explica Connell. En sus imágenes especulares, juega consigo misma, se abraza, se transforma en marido y mujer y reproduce estereotipos de pareja: comiendo fruta en albornoz en la cama, haciendo un picnic, mirándose enternecidamente mientras almuerzan, después de discutir, desnudándose, de viaje en ranchera o mirando una puesta de sol, por ejemplo.

En México, Yvonne Venegas se fotografía junto a su hermana gemela, en su serie *El tiempo que pasamos juntas* (1996), haciendo hincapié en las poses y los gestos que cuenten su historia compartida. En palabras de la fotógrafa: "Me han preguntado muchas veces si tomarle fotos a Julieta no es como tomarme fotos a mí misma, pero vivir con una persona que es físicamente igual a ti desde que naciste no te convierte en un espejo de ella sino en su opuesto". Venegas considera que la convivencia puede ser más influyente: "como con las relaciones de pareja de muchos años, en las que los dos miembros, ya acostumbrados a estar juntos, han ido acomodándose al hecho de ser parte el uno del otro" (Campbell 2009: 62).

Las imágenes de gemelos tienden a hacer plausibles sus diferencias, es decir, la gemelalidad no es sinónimo de doble. Partiendo de la premisa de que la semejanza de los miembros

familiares hace más plausible las diferencias entre los mismos, existe una familiaridad más evidente en personas completamente diferentes que deciden compartir una misma vida. Las relaciones de convivencia, por encima de las familiares, son elegidas y generalmente construidas y consensuadas, mostrando una dualidad similar a la del referente y su representación: el doblez de la intimidad. La fotografía es el medio idóneo para representar una convivencia mutua. La pareja, el par no biológico, se mimetiza hasta conformar una misma entidad amorosa en lugar de enemiga, como es el caso de la lucha por diferenciarse que llevan a cabo los gemelos.

La naturaleza espectacular y escenográfica de la fotografía favorece la elaboración conjunta de la obra en comparación con la literatura, exceptuando el género autobiográfico epistolar. La recopilación de datos familiares resulta más fácil de compartir a nivel visual que textual, ya que resulta más habitual encontrarnos fotografías de viajes o cajas de zapatos con fotografías realizadas por cualquier miembro familiar. Sin embargo, a la hora de confeccionar un discurso suele haber una voz predominante, un director de escena o escritor del árbol genealógico que recopila todos esos recuerdos. La fotografía escénica facilita una escenificación compartida entre varios autores, aunque también produce un distanciamiento o desconfianza en el observador, al que le resulta más complicado diferenciar el realismo de unos hechos que han sido

dramatizados, maquillados y premeditados. La ficción sobre acciones cotidianas convierte el espacio fotográfico en un espacio teatral donde crear historias, interpretar roles, canalizar sentimientos y reinventarse a uno mismo y su relación con los demás.

En definitiva, la idea de doble en la fotografía ha dado lugar a numerosas confusiones que los artistas han utilizado para hablar de sus múltiples personalidades, de la incapacidad para diferenciarse de otro o, por el contrario, para sentirse identificado con otro. Sin embargo, la inclinación hacia alguien o algo, es decir, los sentimientos íntimos se pueden representar de forma igualmente fiel a través de la captura directa o reportaje que a través de la dramatización o fotografía escénica. Asimismo, la mimesis o parecido entre el referente y su copia no tiene por qué indicar que sea verdadero, como hemos visto en el interés de los gemelos por representarse como alteridad y, como veremos a continuación, de los amantes de representarse como unidad. De hecho, existe una palabra que resume muy bien esta dualidad: el término *Doppelgänger* que suele utilizarse en inglés como doble y proviene de las palabras alemanas *Doppel*, doble y *Gänger*, el que camina. El caminante es una figura fundamental que surge en los años treinta en Francia con el nombre de *flaneur*, un término que surge a raíz de los paseos contemplativos por la ciudad como escenario artístico y como lugar de inspiración. Las parejas artísti-

cas que veremos a continuación se plantean un recorrido común, incluso como un espejo por el cual se acercan o se separan. El recorrido aparece como una forma de simbolizar una relación amorosa, un símil sobre la forma de fluctuar los sentimientos y la imposibilidad de capturarlos o definirlos sin destruirlos.



Yvonne Venegas, *El tiempo que pasamos juntas*, 1996. Yvonne Venegas, hermana gemela de Julieta, fotografa de profesión, expuso en la revista de fotografía Luna Córnea (Conaculta) en su edición número 14 titulada *Secretos*, una serie de fotografías donde cuentan sus más íntimos momentos. Además, cuentan su relación como hermanas y las diferencias que hay entre ellas, aun pareciendo idénticas. Por ejemplo, el lunar con el que su papá las identificaba. Julieta tiene uno en la pierna e Yvonne uno en el brazo.

Parejas sentimentales y artísticas

“La mayoría de los aparatos que reduplican la vida, la cámara fotográfica inclusive, en realidad la repudian: engullimos de un golpe lo malo y lo bueno se nos atasca en la garganta” –Wallace Stevens (Sontag 2005: 281).



Marina Abramović, *The Biography Remix*, 2004.

Dice Platón en *El Banquete* (380 a. C.) que los primeros seres humanos eran andróginos, redondos, tan grandes, fuertes y rápidos que osaron desafiar a los dioses, quienes decidieron que Apolo debía dividirlos por la mitad, de forma que siempre estuvieran incompletos y tuvieran que buscar a su otra mitad. Este mito sobre el origen del amor se basa en la búsqueda de nuestra alma gemela, de aquel que nos complete y con el que acabaremos formando una unidad, un único ser dual o *autos* de la autobiografía. A continuación estudio una serie de trabajos fotográficos que explican y amplían el tema de la dualidad de la autobiografía.

La identidad es uno de los grandes cuestionamientos de las performances, generalmente creadas en función de su futura distribución vía fotografía o vídeo. Su interés por explorar los límites del cuerpo, la relación con la mente y con la experiencia en vivo y con la búsqueda de emplazamientos (salas de exposiciones o espacios naturales). Los espacios naturales, cotidianos o expositivos tienen en común un distanciamiento de lo escénico en la medida en la que busca una confrontación con el espectador, que evidencia la frontera difusa entre el arte y la vida.

La unión de vida y obra aparece en *The Biography Remix*, una mezcla entre arte visual, performance y teatro dirigida por el coreógrafo Michael Laub sobre la vida de Marina Abramović, celebrada en Abril del 2004 en el Teatro Palladium Università Roma Tre, en Roma. La ficción y la confesión que caracterizan la autobiografía aparecen en forma de citas del diario de Marina. La obra consta de dos partes, los hechos interpretados y los sentimientos comentados por M. Abramović: “1989 *adiós adiós* extremos, *adiós adiós* pureza, *adiós-adiós* unión, *adiós-adiós* tibetanos, *adiós-adiós* soledad, *adiós-adiós* infelicidad, *adiós-adiós* lágrimas (...)”¹⁷. Esta forma de reflexión sobre su pasado, añade a la autobiografía colaborativa un aspecto curativo. A través de la repetición, la artista incide en su pensamiento actual, lo que indica su evolución tanto emocional como conceptual.

El verbo *perform* significa actuar o interpretar, lo que implica una alteridad, más que una aproximación a uno mismo, un alejamiento y una construcción como otro. El colectivo *El otro* (*The Other*),



Marina Abramović, *The lovers. The Great Walk*, 1997. Junto a la fotografía, Abramović escribe: "He soñado que me despierto en otro sueño, el de mi sombra" (*The lovers. The Great Walk*. Amsterdam : Stedelijk Museum, 1989).



"Quedando en la Gran Muralla China en Er Lang Shan, provincia de Shaanxi, 27 de Junio de 1988. Tras andar 90 días una distancia de 2000km" (*ibidem*).

formado por la pareja sentimental y profesional de Marina Abramović y Uwe Laysiepen, de nombre artístico Ulay, resulta especialmente significativo para este capítulo sobre la autobiografía y la alteridad. Desde 1976, ambos exploran sus límites individuales forzando situaciones donde aparece su ego compartido. El 30 de Marzo de 1998, inician una caminata desde extremos opuestos de la Muralla China hasta encontrarse en *Erl Lang Chang*. Marina camina desde el lado Este de la muralla en Shan Hai Guan, en la orilla del Yellow Sea, Golfo de Bohai, caminando hacia el Oeste. Mientras que Ulay empezó desde el lado oeste de la muralla, en Jai Yu Guan, en el sur oeste periferia del desierto del Gobi, andando hacia el este. Tras 90 días buscándose el recuento simboliza el fin de sus colaboraciones y de su relación amorosa.

Esta performance titulada *The Lovers. The Great Walk* (1976) se documenta mediante fotografías de su tránsito por la muralla y la necesidad de poner un broche final a una relación. El muro representa el fin de su compromiso como amantes y compañeros de proyecto y también el lugar de unión. Esta línea divisoria de la muralla les reconcilia, ya que divorciarse es un acercamiento, es dejar de poner a tu pareja en la posición de otro (*The Other*), de complemento, de diferencia o de aquello que no tienes. A partir de esta acción, ya pueden caminar juntos o separados, independientes, sin esperar de *El otro* que sea su complemento, su opuesto o su enemigo.

Las fotografías y los textos de *Los Amantes* Abramović y Ulay son lo que queda del viaje, en el que explica cómo el amor y el hecho de andar para el otro están vinculados a una serie de historias pasadas, presentes con los lugareños y futuras: el deseo de reencontrarse. Las temporalidades se aúnan en el diario fotográfico, como registro de un viaje en busca del yo íntimo, es decir, en colaboración con el otro, compartido o dialogado, no sólo en pareja sino también con el entorno. A su paso por Hengshan Country, provincia de Saanxi, Ulay escribe en su entrada de Junio de 1988 de su diario: "En el camino andado, atravesando su tierra, he aprendido a admirar a esta gente. Quizás porque son lo que no podré ser ya nunca más"¹⁸. La teatralización de su separación tiene en cuenta el contexto que les rodea. En lugar de centrarse en los problemas de la relación, los artistas individualmente se concentran en la cultura y paisaje chinos, comentando y fotografiando su entorno ajeno a modo de diario de viaje. Su egocentrismo es compartido porque huyen del problema a otra tierra y porque comparten esta huida, relativizando el problema y aportando la distancia y el tiempo que sane sus enfrentamientos. A partir de sus reflexiones escritas, fotografiadas y escenificadas la pareja puede abandonar la lucha contra o por el otro para comenzar el camino en solitario.

Otra autobiografía en pareja cuenta la historia del desamor entre Sophie Calle y el fotógrafo

fo Greg Shephard, quienes graban su relación a modo de *road movie* por Estados Unidos. Podemos considerar este vídeo, titulado *Sin sexo anoche* (*No Sex Last Night*, 1992), como un falso documental ya que graban todo lo que pudo ser: el amor en potencia, los deseos no correspondidos, un camino en paralelo, sin llegar al otro, el desencuentro y la frustración de la distancia de la artista francesa. El viaje es una metáfora de la relación como si fuera un diario personal de su fracaso. La autora lo considera ficción en la medida en la que tuvieron que reducir a 1,15 horas las más de 60 horas que habían grabado. Aunque el diario es una confesión en sí misma, ella misma admite que no estaba tan obsesionada con el sexo y tampoco Greg con su coche. Veremos esta obra en profundidad en el capítulo siguiente sobre terapia en relación con otras obras de la artista sobre la ausencia de amor.

El montaje, como indica el estudio de la etapa *graphé* en la definición de autobiografía, se centra en la parte ficcional implícita en cualquier creación artística. Aunque no podamos diferenciar la vida de su obra, y viceversa, esta es una muestra de la diferencia sustancial entre la realidad y su representación. Las decisiones creativas que toman como colaboradores determinan su relación de pareja, y viceversa, desde el momento de la interpretación o juego de rol (*role-play*) en el que los personajes y las personas se confunden. La pieza está inspirada en los filmes de Chris Marker y dedicada a la memoria

de Hervé Guibert, fotógrafo y escritor autobiográfico que murió de S.I.D.A. el 27 de diciembre de 1991, tres días antes del inicio del viaje. Veremos más detalles del diario de viaje y del registro de experiencias interactivas y colaborativas.

También reflexiona sobre su pareja la artista portuguesa Helena Almeida, quien va incorporando gradualmente la presencia de su marido y fotógrafo Artur Rosa en su obra. En *Dos Espaços* (*Dos Espaços*, 2006), la artista incluye a ese *otro* que complementa su unidad como pareja, pero que también es el ojo técnico, el espectador cercano de las acciones y el otro lado de la cámara. La traslación de la *performance* a la *fotografía* es una cuestión técnica pero también de distribución de roles entre creador y creado, entre espectador y autor, o entre modelo y espectador, forzando la convivencia de sus supuestamente diversos puntos de vista. La fotografía de una acción se basa en un juego de espejos entre estas posiciones supuestamente enfrentadas, mostrando el equilibrio entre polos opuestos: entre la imagen y la ficción, entre el observador y el observado, entre lo real y lo interpretado, entre los hechos y su registro, o las numerosas tensiones que las acciones suscitan al reproducirse en vídeo o fotografía en el contexto museístico.

En *La conversación* (*A Conversa*, 2007), el matrimonio se mantiene en un extraño equilibrio sobre un taburete que les hace balancearse con torpeza, dialogando en silencio, inclinándose el uno hacia el otro, pero también cayéndose y



Sophie Calle, *Sin sexo anoche*, *No Sex Last Night*, 1992.



Helena Almeida,
La conversación,
A conversa,
2007.

esquivándose. En la secuencia fotográfica apenas podemos distinguir dónde acaba un cuerpo y comienza el de la pareja, bajo los oscuros ropajes, vemos la unidad primigenia antes de la separación de los sexos entre hombre y mujer, como veíamos en el mito de los seres andróginos.

Su desvanecimiento en el lienzo en su secuencia *Tela habitada* (1976) habla de una autobiografía directa, su vida es la que se imprime en el lienzo pero es la fotografía de la misma la que capta la distancia, la presión y la huella de la autora en el lienzo que subyace tras cualquier obra fotográfica, cinematográfica, incluso digital. Las secuencias de sus autorretratos en blanco y negro se ocultan bajo la pintura, como vemos en el brochazo azul de su *Estudio para un enriquecimiento interior* (*Estudo para um enriquecimento interior*, 1977) y *Pintura habitada* (1975).

La tela del lienzo es la guarida de la artista, su esencia pura, su carta de presentación al mundo, un mundo íntimo que divide su cuerpo en dos partes, a uno y otro lado de la tela entre el espacio de representación y el cuerpo, como vemos en su fotografía *El corte secreto* (1981), el cuerpo de la artista atraviesa una raja en la superficie entelada, la fractura de la imagen o la fractura del cuerpo. Existir es respirar pero decir que existimos es traducir esa vida en una imagen o en una palabra, una diferencia que se hace evidente en la serie *Óyeme* (*Ouve-me*, 1980). A la palabra escrita *óyeme* en la primera fotografía

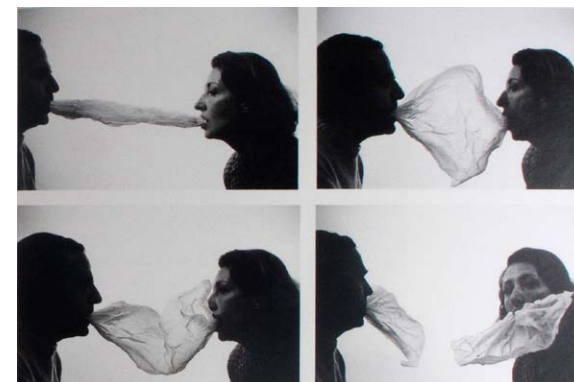
le sigue el rostro difuso al otro lado del velo, la boca acercándose y respirando, absorbiendo la imagen, distorsionándola y prácticamente comiéndosela, tras cada una de las pantallas que vemos existe ese cuerpo del artista, atrapado, escondido entre los dos planos.

En su serie de fotos tituladas *Yo estoy aquí* (*Eu estou aqui*, 2005), Almeida simplemente se presenta de rodillas en solitario en una postura de sumisión o incluso de agradecimiento a una audiencia que, a diferencia del teatro, no reaccionan ante su reverencia. Lejos del egocentrismo propio de la autobiografía, Almeida no pretende ser la protagonista de su historia aunque utilice su propio cuerpo. El trabajo con su propio cuerpo se debe a su experiencia como modelo de su padre. En lugar de la tradición del *body-art*, la *performance* o la pintura, la fotografía es el campo de experimentación y convergencia de todas estas corrientes artísticas.

La *performance* ofrece la posibilidad de transformación de nosotros mismos tal y como queramos ser vistos. Además de un diálogo entre espectador y *performer*, que inevitablemente genera una autobiografía social, las colaboraciones se producen en la participación de varios autores y generalmente muestran su proceso evolutivo, no un resultado definitivo, sino un margen de error propio de la improvisación teatral. Esta experimentación con el cuerpo generalmente se registra, no sólo como proceso crea-



Helena Almeida, *Tela habitada*, 1976.



Helena Almeida, *Óyeme*, *Ouve-me*, 1980.

tivo, sino como obra en sí misma, creando un estilo expositivo denominado *work in progress*.

En España, destaca el trabajo de la pareja artística y profesional formada por Helena Cabello y Ana Carceller quienes se cuestionan los límites entre el ser humano y su representación con un trasfondo complejo y conceptual. Su trabajo en equipo Cabello/Carceller comienza en los años noventa con una finalidad crítica a través de técnicas fragmentarias y multidisciplinarias: vídeo, fotografía, escritura, dibujo, sonido o creación de ambientes. Resulta completamente imposible distinguir la factura creativa entre ambas, creando estereotipos femeninos y masculinos. En uno de sus remakes de películas, titulado *After Apocalypse Now*, una mujer filipina encarna la figura del anti-héroe evidenciando las contradicciones de la identidad post-colonial. La construcción de estos álgos egos se inscribe dentro del vídeoarte, con una intención más política que el ocio al que suele acostumbrarnos la ficción cinematográfica. A través del vídeo *Sin título (Utopía)* de 1998, este dúo evidencia su indivisibilidad en la obra:

“Estas dos artistas forman un equipo indisoluble y desde esa unidad creativa (es significativa una interesante fotografía de un balón en un charco que, aludiendo al ‘desdoblamiento del yo’, muestra su impecable reflejo en el agua) cuestionan los métodos de autoría en el mundo de la creación y en el mundo en general, los procesos de asimilación de todo cuanto encontramos en la vida, de todo lo que pasa ante nuestros ojos”¹⁹.

El desdoblamiento del yo implica que hay una duplicación de la personalidad, un doblez profesional y personal que se hace plausible en el reflejo de los objetos reflejados en el agua. La construcción del ego en la colaboración habla de una autobiografía a dos voces, consensuada y compartida pero también dividida. Decía José Luis Pardo que confesar es mostrarse inclinado hacia algo, sentir o desear algo. La intimidad se consigue gracias a este intercambio consensuado, un diálogo que sólo es posible a través del arte, que proporciona un espacio neutral. Este espacio intermedio que sería el muro para Abramovick y Ulay, el taburete que une y desequilibra al matrimonio Almeida y Rosa y el sexo que separa a Calle de Shepard. Entre estas parejas la obra de arte es la distancia, el lugar intermedio de esa unidad quebrada que es la pareja.

Independientemente de que el trabajo se realice en el taller, en exteriores, en galerías, en privado o ante un gran público, el diálogo personal implícito en el autoanálisis y la confesión que implica la obra de arte autobiográfica se ha utilizado como terapia individual o colectiva.



Helena Cabello y Ana Carceller, *Un beso*, 1996. Texto de la obra: “Un beso fue realizado a mediados de los años 90 y supuso, por razones evidentes, una trasgresión temática en el momento de su presentación en el contexto español. El vídeo transita por diferentes espacios, entre los que se encuentran las contradicciones implícitas en las relaciones personales o en el trabajo en colaboración, y lo hace a través de una composición de imagen minimalista que alude, mediante el uso del blanco y negro, a los primeros vídeos performativos realizados en los 60/70. Una acalorada discusión entre las dos artistas, cuyo tema es irrelevante, sirve de marco sonoro a un primer plano de un largo beso. Durante la acción, los rostros parecen luchar por ocupar el centro de la pantalla mientras escapan a la mirada. El vídeo es una especie de juego en el que se funden una ficción con visos de realidad y una realidad con visos de ficción, provocando una ambigüedad paradójica. Este trabajo plantea asimismo la posibilidad de operar en la mirada con una economía de medios que trastoca al espectador y le impide obtener el placer visual que le permitiría la ausencia de la violenta discusión del fondo”. En: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=573> (visitado 2013, 2 de Marzo).

INTERACCIÓN FOTOLITERARIA:

Odio y amor en la autobiografía

“Pienso con frecuencia en esta imagen que sólo yo sigo viendo y de la que nunca he hablado. Siempre está ahí en el mismo silencio, deslumbrante. Es la que más me gusta de mí misma, aquella en la que me reconozco, en la que me fascino” –Margarite Durás (1984: 9).



Esther Ferrer, *Autorretrato en el tiempo*, *El libro de las cabezas*, 1981-2004.

En este capítulo veíamos, a propósito de la aparente contradicción de la auto-ficción, que la autenticidad y la ficción son plenamente compatibles gracias a que la comunicación se lleva a cabo mediante una construcción del lenguaje visual o verbal. A partir de esta premisa, por la que la comunicación siempre es una invención, muchos creadores han utilizado este artificio para hablar de sí mismos como si fueran otro, bien como encuentro con uno mismo o como vía de escape. En el punto 5.1, veíamos cómo la autobiografía se construye a través de alteridad inherente a la representación misma, es decir, del autor que camufla su historia de vida tras el disfraz, la máscara o los personajes. En el punto 5.2, veíamos cómo la naturaleza dual del ser humano se demuestra en la intención de barrer las fronteras entre la vida y la obra individual y compartida, ya que no existe una autobiografía completamente individual sin interlocutores. A través de las parejas, he introducido el tema del amor como un terreno de disputa de la supuesta independencia del ser humano. La dualidad de algunas parejas, el reflejo mutuo de los gemelos, la alteridad en los camuflajes o el teatro de los psicodramas suponen un campo de experimentación artística con el otro que resulta fundamental para los procesos terapéuticos tanto físicos como mentales. Esto ha generado una relación de amor y odio entre el autor y su proceso creativo que puede ser sanador o enfermizo según los autores. La comparación entre la alteridad y la dualidad sirve como base para el siguiente capítulo que profundiza en la capacidad curativa y dañina del proceso creativo autobiográfico. La disputa de los límites entre la identidad individual y la social se libra en el terreno compartido de las interacciones fotoliterarias. Tanto la literatura como el arte han generado sentimientos opuestos de liberación o de esclavitud, es decir, una relación de auto-ayuda o de dependencia que me ha permitido definir la fototerapia como uno de los campos de investigación de la autobiografía.

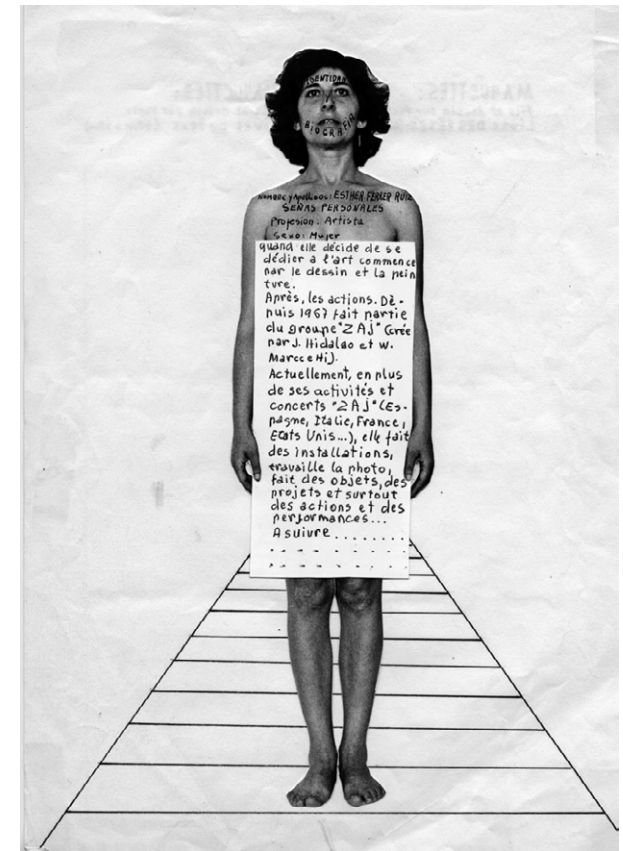
La separación entre el terreno amoroso y el enemistado no es tan clara, ya que las relaciones tanto personales como artísticas se basan en una lucha entre el amor y el odio, entre la diferencia y la igualdad, entre la distancia y la unión. Hemos visto una representación clara de esta fragmentación en el *Autorretrato en el tiempo* (1981-2004) de Esther Ferrer. Esta obra muestra el distanciamiento

entre el tiempo vivido y el representado. El propio lenguaje (la palabra, la imagen o la red de internet) sirven como filtro para acceder, no solamente al exterior, sino a uno mismo. El lenguaje nos permite ser otro, reconocernos desde afuera. A través del otro, amante o espejo, encontramos la vía para conocernos a nosotros mismos, que sería el camino del relato íntimo. Durante cinco años une dos fotografías tomadas en años diferentes que dividen su rostro por la mitad en dos tiempos diferentes, mostrando la dualidad entre el tiempo de la imagen y el del espectador, o el tiempo de la escena o el de la lectura, y así infinitamente, podemos ir desdoblado el tiempo del ser o el no ser. Su trabajo multidisciplinar se fundamenta en performance que se conserva gracias a las fotografías como documentación y testimonio autobiográfico. Esta artista vasca trabaja en torno al cuerpo y la identidad para revisar la representación de la mujer, en sus palabras: “(...) la performance no representa, presenta. Se trata más bien de destruir estas posiciones ‘hegemónicas’ que han llevado a la situación actual. Tú no representas tu cuerpo, tú presentas tu cuerpo de mujer, con todos los derechos, guapo, feo, alto, bajo, gordo, flaco, joven, viejo... Es el tuyo, y ahí estás y lo utilizas como sujeto de tu acción”²⁰. En la exposición *Esther. En cuatro movimientos* (6/7-30/9/2012, CGAC), su comisaria Rosa Olivares destaca cuatro conceptos fundamentales: tiempo, infinito, repetición y presencia, que afectan directamente a la biografía.

Dentro de este contexto del arte feminista, la performance se ha ocupado de evidenciar las dependencias entre las personas, especialmente en cuanto a la visibilidad de ciertos grupos sociales. Insisto en la importancia de la puesta en escena y la teatralización para un cambio que va de lo individual a lo colectivo, en este arte reivindicativo. La autobiografía trata de poner en juego la multiplicidad de personalidades, personajes, nombres y apariencias en las que el sujeto se desdobra a lo largo de una vida. El interés por el paso del tiempo en la autobiografía ha derivado en una búsqueda de nuevos medios que trasciendan la instantaneidad del autorretrato, que construyan una imagen con capacidad retrospectiva.

El autorretrato en el tiempo de la fotografía también aparece en la literatura, como demuestra la obra maestra *El amante* de Marguerite Duras (1981). Esta evocación de la memoria se desencadena a partir de la imagen de uno mismo en el tiempo. Esta imagen distanciada en el tiempo se va construyendo de forma caótica, la narración sigue los caprichos de la memoria creando unos lapsus de tiempo similares a la representación visual.

Desde el origen del mundo como seres incompletos hasta la literatura de la postmodernidad, el amor ha estado especialmente unido al anhelo y a la pérdida. La identidad se construye a partir de esta imagen de la infancia mediante elementos visuales que dan una visión más



Esther Ferrer, *Biografía*, 1977.

integral de su memoria. La proyección del deseo a través de las imágenes en *El amante* se ha estudiado especialmente en el ámbito literario como un ejemplo significativo de autobiografía visual postmoderna. Como aparece en la cita al comienzo de este apartado, las imágenes y las palabras se confunden en este autorretrato de la adolescencia, de la niña, de la mujer y del amante que la redefine. La escritora se desdobra en múltiples personalidades, se proyecta en imágenes, recuerdos y olvidos:

“Ya no me acuerdo de la voz, salvo a veces la de la dulzura con la fatiga de la noche. Ya no oigo la risa, ni la risa ni los gritos. Se acabó, ya no lo recuerdo. Por eso ahora escribo tan fácilmente sobre ella, tan largo, tan tendido, se ha convertido en escritura corriente” (Duras 1984: 40).

Como veíamos en las parejas artísticas, hay que diferenciar el doble, la copia o el reflejo de la mitad, lo diferente o lo opuesto. Mientras los gemelos se muestran idénticos, los amados son opuestos o complementarios, aunque ambos conformen una unidad. De forma similar al relato de la infancia de M. Durás, el desdoblamiento de la personalidad entre el niño y el adulto es un tema recurrente, como demuestra la mencionada *La cámara Lúcida* de Roland Barthes (1980). En un pasaje de su autobiografía, describe *La doble figura*: “Esta obra, en su continuidad, avanza por una vía de dos movimientos: la *línea recta* (el encarecimiento, el acrecentamiento, la insistencia de una idea, una posición, un gusto, una imagen) y el *zigzag* (lo contrapuesto, la con-

tramarcha, la contrariedad, la energía reactiva, la negación, el vaivén, el movimiento de la Z, la letra de la desviación)” (Barthes 2004: 123). La unión de lo real con el doble responde a una necesidad de compañía, una huida de la soledad intrínseca del ser humano. De esta forma, el álter ego no es una transformación de nosotros mismos sino nuestra esencia, aquello que conseguimos comunicar y, por tanto, aquello que llegamos a ser, que se hace realidad.

A pesar de que este artificio suele asociarse con una imagen pública o social, la publicidad y la identidad, respectivamente difieren de la intimidad que caracteriza la autobiografía. Estos tres conceptos –identidad, intimidad y publicidad– entran en juego en lo que José Luis Pardo (1996) denomina el doblez de la representación, es decir, todos ellos forman parte del proceso de comunicación. La intimidad, según Pardo, implica una confesión. El quinto axioma de la intimidad que plantea José Luis Pardo (1996: 310) dice así: “La verdad íntima de una vida es su falsedad (su doblez), es decir, la falsedad de su identidad (yo me tengo a mí mismo, pero no soy yo mismo, no soy idéntico a mí mismo) o su falta de naturaleza”. A través del propio reflejo distorsionado, apagado e imperfecto en la ventana se puede hablar ligeramente del doble fotográfico. “La primera figura de la intimidad es la *gemelaridad*: uno que no es uno (sino doble), que se divide en dos que no son dos (sino uno mismo repetido)” (*Ibidem*). A esta condición de

los gemelos de ser uno mismo y lo opuesto atribuye Pardo su monstruosidad y su intimidad.

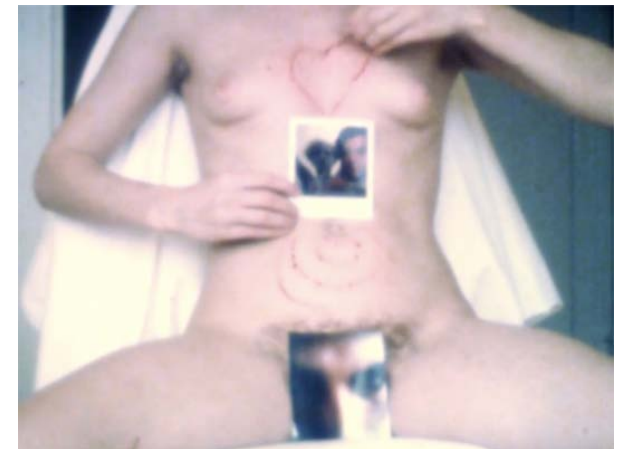
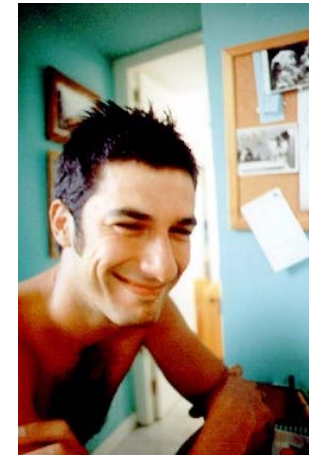
La gemelaridad te proporciona el espejo necesario para conocerte a ti mismo, como sucede con el lenguaje que nos permite comprender mejor lo que pensamos al expresarlo, al compartirlo. Los gemelos, en su distancia, encuentran el intervalo que les diferencia, que les lleva a reconocer en el otro sus características propias. En general, los seres humanos tenemos dificultades para reconocer nuestra propia voz, nuestras palabras o la imagen que proyectamos. Esa extrañeza es la que nos advierte de un rasgo desconocido, es decir, nos aproxima a una faceta desconocida de nuestro propio ser. Ni el espejo ni la fotografía te proporcionan una verdad sino la distancia suficiente para intimar, para asociar a un recuerdo, un concepto o una sensación que evocar al mirarla. Al vernos a nosotros mismos en un espacio diferente, el de la imagen, y simultáneamente, del observador, actuamos o posamos hasta quedar contentos con nuestra corrección. Por tanto, el disfraz es parte de nosotros mismos, no hay un yo puro sin transformación.

La fotografía ofrece un grado de “realismo” que resulta ajeno incluso al propio fotógrafo, el espectador reconoce y valora determinados detalles en la sinceridad de sus imágenes que le hacen sentir, en parte, creador de un discurso nuevo. Este extrañamiento se basa en el choque de dos fuerzas opuestas: la familiaridad y la diferencia. La primera consiste en conjunto de de-

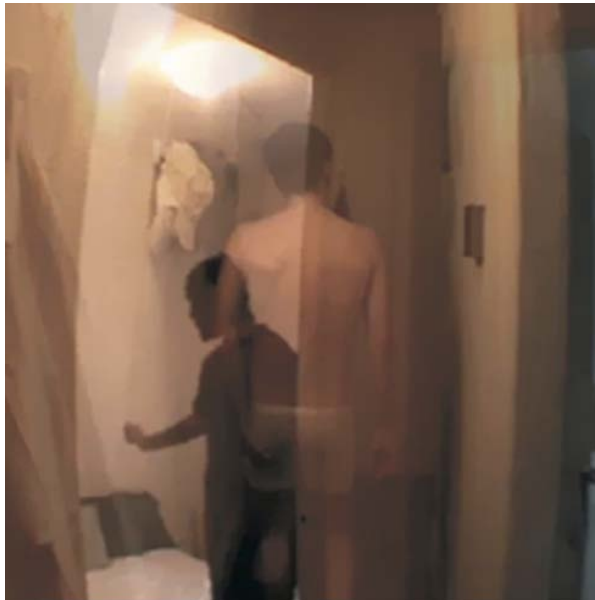
talles que hacen saltar la chispa entre imagen y mirada, que Roland Barthes (2004) ha denominado *punctum*. El poder evocador del detalle resulta indiscutible ya que responde al instinto o la memoria del observador, aquello que le atrapa. Sin embargo, la imagen adquiere su significado completo al estudiarla, según plantea el *studium* de Barthes. Pensar las imágenes implica un cierto distanciamiento o antisentimentalismo que defiende el dramaturgo Bertolt Brecht. Esta distancia aparece también en la definición de imagen técnica del filósofo Gilles Deleuze, quien considera que la mirada pone en movimiento cualquier imagen, ya sea filmica o fotográfica. En su libro *La imagen movimiento* (2003), explica cómo ésta entra en contacto con la memoria del espectador quien modifica, se apropia y transforma su significado. El movimiento de ida y vuelta entre la imagen en sí y la interpretación del espectador que se modifica en contacto con las imágenes, es decir, el reconocimiento es lo que re-significa la imagen. El grado de ironía resultaría muy discutible en función de la visión del espectador. He mostrado esta distancia en las dos partes en que he dividido este capítulo: la alteridad (disfraz, retrato, escena) y la gemelaridad (la repetición, la pareja, la dependencia, la inclinación, el amor). La representación y la interpretación de la imagen aparece representada en la confusión de uno mismo con su doble, tal y como explica J. L. Pardo (1996: 159):



Jana Leo, *A*, 1993.



Jana Leo, *La herida*, 1995.



Jana Leo, *Intruso, Intruder*, 2003. Esta instalación está compuesta de 9 monitores que, aunque simulan una obra de video-vigilancia, no muestran más que la vida cotidiana de la autora y sitúan al espectador en la posición del voyeur.

“El intervalo es la condición de posibilidad para la repetición de lo mismo, para la intimidad. Y no puedo en modo alguno suprimir la distancia o la diferencia entre ambos lugares, no puedo aspirar a una coincidencia perfecta. La distancia o el intervalo son la condición para que pueda, a través de mis sentidos, sentirme a mí mismo. Y esa distancia –mi propia condición de ser espacial, de yo dividido- es lo que hace de mí un mortal, es lo que me impide ser idéntico y lo que me confiere mismidad. Sólo gracias a ese intervalo hay para mí lugares, sólo por eso puedo yo decir que tengo lugar”.

Con uno mismo no puede haber intimidad, se requiere la distancia y, por tanto, un tipo de comunicación muy especial: el arte o la literatura. Así se reduce el arte a la búsqueda de la coincidencia, la autobiografía es el medio de intimar del otro, lo que el lector tiene de nosotros, aquello que descubrimos de nosotros mismos o aquello que sólo nosotros somos capaces de ver así, a través de sus ojos, el autor es nuestro gemelo, somos él por un momento, es nuestro disfraz, nuestra proyección, nuestro espejo, nuestro idéntico. Pero, no existe una distancia entre el espacio representado y el espacio del referente. “El espacio es espacio porque tiene lugares o, dicho de otro modo, *el espacio está en los lugares y no los lugares en el espacio*” (Pardo 1996: 160). Entonces el autor no existe como una entidad independiente, ¿sólo se existe en compañía? ¿Sólo se existe en comunicación? ¿Sólo se existe en el otro? El espacio íntimo sólo existe cuando se activa por el lenguaje, continúa explicando Pardo: “El Yo que dice ‘yo’ y el que se

escucha a sí mismo decirlo y padece los efectos de esa resonancia de sí en el exterior” (*Íbidem*). La distancia es el espacio del “yo”. No existimos sin el otro, sin la diferencia, “una diferencia que no es yo ni es mí porque no es mi identidad sino ‘mí’ diferencia: no aquello de lo que me diferencio, sino aquello que me diferencia, que me hace diferente, es decir, que me hace yo mismo. Mi gemelo (aquel que no puedo ser yo, que no es continuo con respecto a mí) no soy yo ni es otro yo, es o que me falta para ser yo, para ser alguien, para ser uno. A través del espacio siento que está ahí, en la distancia, en la proximidad: me busco a mí mismo en el espacio” (*Íbidem*). Si nos comprendemos por comparación, la autobiografía en la medida en que es mi diferencia conmigo mismo, es mi otro, mi doblez, la única herramienta de autoconocimiento, aquella que me ofrece un reflejo, un espacio de proyección diferente a mí.

A modo de cierre, destaco la obra autobiográfica de la obra de Jana Leo de Blas que recurre a diversas estrategias fototextuales. Independientemente de clasificaciones literarias o artísticas, sus autoficciones utilizan indistintamente el ensayo, el cuento, la adaptación literaria, la ilustración, el vídeo y la fotografía bajo un denominador común: la fusión de arte y vida. Su obra es una constante confesión en la que se construye a partir del otro, como veíamos en el capítulo de álgos y parejas artísticas, en su pro-

yecto “A”. “A. es una persona y la primera letra del alfabeto. Puede ser una persona universal o de mi imaginación”, declaró Jana Leo a raíz de su primera exposición individual en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía. Las fotografías de su pareja se despliegan a lo grande en la sala de exposiciones, como si las fotografías del amado fueran las de ella misma. Su doble, su otro, habla mucho más de la intimidad del autor que sus autorretratos, más ocupados de la identidad de un grupo:

“Lo cotidiano se convierte en algo bello. (...) Que lo privado no lo sea tanto y que los otros son el reflejo de uno mismo son las ideas de esta exposición. Registrar los momentos de nuestra vida es una forma de universalizar, y también de romper los estereotipos de nuestra vida diaria que dan los anuncios y la publicidad. A. es mi compañero, pero este desnudarlo ante los demás es una especie de sacrificio, que a veces lo entiendo como un acto violento”.

Ya veíamos en el capítulo 3 cómo la casa representa el espacio de la soledad, la jaula que encierra los sentimientos más profundos del creador tanto en fotografía como en literatura. En su libro *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea* (2006), Jana Leo introduce el término “domestofobia: agorafobia en femenino”, que tiene que ver con la domesticación y la reclusión femenina en el espacio doméstico. Su trabajo se sustenta en las mismas bases feministas, ficcionales



Jana Leo, *Memoria congelada, Frozen Memory*, 2006



Hannah Wilke, *El árbol de la vida: amarillo, azul y rojo, Tree of life: yellow, blue and red*, 1992-3.
Hannah Wilke, *Verdad o consecuencias, Truth or consequences*, 1991.

y terapéuticas de Hannah Wilke. También dentro de la crítica feminista de los sesenta, la artista Hannah Wilke trabaja sobre el álbum familiar como método de análisis. A raíz de su performance en la que se escribe los estadios de su enfermedad en el cuerpo, E. de Diego (2011: 216) habla de un cuerpo resquebrajado como el *Gran Vidrio* de Duchamp:

“De este modo, el uso habitual en la *performance* del cuerpo del artista como herramienta, como soporte (ellos/ ellas no son éstos o no del todo, lo probaba Esther Ferrer) pasa a convertirse aquí en reformulación autobiográfica donde se muestra a ese yo cambiante, sumergido, en el caso concretos de estas dos mujeres, en un trágico ‘antes y después’, En pocas palabras: un ‘yo (abiertamente) secuencial’ (Diego 2011: 112).

Entre el amor y el odio, la autobiografía puede ser un espacio de autocontención y ansiedad que definen al otro como un intruso que se encuentra en nosotras mismas. Esta construcción del enemigo interno que vimos en los diarios de Sylvia Plath, en las poesías de Alejandra Pizarnik y, ahora, en autobiografía de Jana Leo, plantea una distancia entre las autoras y su construcción o álter ego, como si fuera un viaje interior. En fototerapia, el artista-paciente deja de esperar la resolución de una medicina todopoderosa para coger las riendas de su enfermedad. De esta forma, se configura un yo impaciente y ansioso que puede ser enemigo o amigo, real o imaginario. Una vez más, la autoficción sirve de base para el siguiente capítulo explicando la teatralidad, la

performatividad y el doblez identitario que sirve de base para la fototerapia.

Como veíamos en las teorías de la diferencia entre el *punctum* y el *studium* de R. Barthes, en el distanciamiento de B. Bretch, o en el *intermezzo* de G. Deleuze, la autobiografía supone una distancia respecto de uno mismo que permite la transformación tanto curativa como dañina. Esta distancia, que es para Jana Leo un viaje interior y para J. L. Pardo la intimidad, no es un espacio pacífico sino que se plantea como una lucha contra o por uno mismo. Sentirse vivo, como demuestran en los autobiógrafos atormentados, no tiene tanto que ver con encontrarse a uno mismo sino con la búsqueda, el proceso, el camino, la confrontación de los demonios y el amor. La autobiografía deja de lado los sentimientos absolutos, la individualidad y la verdad establecida para ocuparse de la incertidumbre, los sentimientos, los problemas o el devenir.

El “yo ilusorio” se construye a partir de la ilusión referencial de Paul de Man, cuya teoría de la desfiguración contempla la proyección en otra cosa (metáfora, prosopopeya y fundamento del capítulo 3 de *memento mori*) como el origen de la ficcionalidad en la autobiografía. El yo ficcional comienza en este capítulo como una metamorfosis, insertando al otro en la forma de verse a uno mismo. Generalmente el yo se configura a partir de una alteridad y también de una autoridad, planteando la autobiografía como una forma de resistencia a la imagen predefinida por

un grupo o un colectivo que influye en nuestra forma de vernos a nosotros mismos. De ahí que la identidad suela trabajarse desde el autorretrato que evidencia la imagen que proyectamos en función de nuestro disfraz o pose, más o menos contruidos como oposición a la imagen del poder o de la mayoría: el denominado “yo enemigo”. Al contrario de la imagen identitaria, la autobiografía es dialéctica y da cuenta de una personalidad múltiple, construida de común acuerdo entre el espectador y el referente. En un lugar intermedio se encuentra el autor, que debería ser el mismo que el referente según la definición de autobiografía de Lejeune, pero que, como decía Pardo, no puede ocupar el mismo espacio íntimo porque el sujeto no es algo estable sino que está en pleno cambio. Esta metamorfosis del yo se debe a varios aspectos: a la autoficción, al contexto multicultural e interactivo y al agotamiento del referente real. La idea de que ya está todo dicho ha llevado a numerosos artistas a buscar dos vías de innovación: una, contando su aportación más personal o mirada autobiográfica y, la otra, mediante obras metareferenciales, sustituyendo las referencias de la experiencia directa por referencias a otras creaciones.

En definitiva, he dividido este capítulo en dos tipos de ficciones del ser: por un lado, alteridad, opuesto, enfermedad, enemigo o desamor; por otro, igual, espejo, mitad, doblez, cura, amigo o amor. Este doblez de la intimidad es el que per-

mite los usos terapéuticos o víricos de la autobiografía, que veremos en el siguiente capítulo. El arte y la literatura suplen esa inclinación por la vida, la sustituyen o la recrean. Si consideramos al ser como una mitad incompleta, éste puede buscar su complemento en otro ser o en otro tipo de amor. Veremos cómo numerosos escritores y artistas han buscado este anhelo en la creación misma, que le sirva como complemento, cura o equilibrio. Esta búsqueda de la otra mitad que de sentido a nuestra vida es un proceso de autoconocimiento y auto-superación que puede llegar a ser enfermizo o terapéutico. Este capítulo plantea un territorio creativo común a la fotografía y a la literatura denominado autoficción y que sustenta la autobiografía como un proceso de cambio que trasciende lo personal y lo utiliza como herramienta de concienciación social. Asimismo, este proceso de auto-invenición a través de la obra es el germen de una metamorfosis a tres niveles: artística, porque las nuevas estrategias favorecen la exhibición del proceso de cambio; personal, por que se ha utilizado como diálogo, confesión y terapia; y, por último, política porque estos movimientos independientes destacan la autoría, es decir, la visión personal del autor con fines colectivos o de recuperación social.

La autobiografía fusiona la vida y la obra, es decir, registra la transición entre nuestro estado original, que es inmaterial e inenarrable, y su copia, la representación misma, lo tangible que

aflora en el arte. Esta complejidad es precisamente la que se articula a lo largo de mi trabajo como un abanico de posibilidades ilimitadas desde el punto de vista del creador. No existe una correspondencia formal en la autobiografía, ni mucho menos entre sus modalidades literarias, históricas o fotográficas. Insisto en la idea de que el mapa de conexiones entre ellas resulta completamente inabarcable, aunque no por ello queda reducida a un terreno aleatorio.

Hemos visto una serie de artistas y temas comunes a la autobiografía que, debido a las estrategias de creación contemporáneas, podemos redefinir como autoficción pero que, en mi opinión, es una tautología, ya que no existe esa supuesta igualdad entre autobiografía y verdad. Estas historias inventadas con fotografías o con textos son sencillamente una excusa para reflexionar sobre la función del creador en relación con su vida. De todos estos ejemplos que proyectan su pensamiento en las obras, que bien podrían ser todas las obras, hay algunos que han tomado la determinación de dejar la huella de este pensamiento en su obra y, al mismo tiempo, llevar esas obras como una forma de vida. Este ir y venir entre lo real y la construcción da lugar a un yo intermedio entre la soledad y el doble, entre el individuo y su reflejo, entre la mirada y las palabras, entre los álter egos o los maestros...etc.

La preocupación sobre la autoría es, pues, una cuestión universal común al arte y la lite-

ratura que mi trabajo analiza en función de las estrategias y los temas en común en lo que podemos llamar autobiografía cultural, ampliando a otras áreas mi estudio sobre la autobiografía fotoliteraria. La dispersión o disolución del yo analógico en una suerte de yo digital que podría denominarse e-yo, un término en el que profundizaré en futuras investigaciones porque afecta a los nuevos medios, como el vídeo o el arte digital. Como era de esperar, la velocidad de los medios de comunicación han supuesto un crecimiento desorbitado de las colaboraciones, los trabajos en proceso (*work in progress*) y el contexto fototextual. A lo largo de este capítulo hemos visto cómo estas características, que dan pie al denominado e-yo, ya se vienen produciendo desde las primeras interacciones fotoliterarias que, desde los años setenta del siglo pasado, construyen un arte de resistencia a través de la autoficción.

Notas

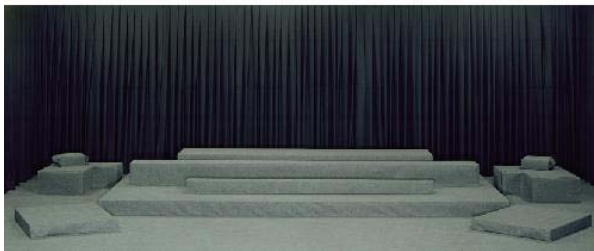
- 1 <http://archivoscolectivos.net/blog/category/analitica> (visitado 2011, Febrero 2).
- 2 Martín, Alberto, “La fotografía ya no refleja la realidad”, *El País*, 24/04/2010. http://www.elpais.com/articulo/portada/fotografia/refleja/realidad/elpepuculbab/20100424elpbabpor_22/Tes (visitado 2011, Noviembre 24)
- 3 Alberca, M., “Es peligros asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción, *Rapsoda*, Num.1, 2009. La revista *Rapsoda*, publicó en el año 2009 dos artículos que resumen el panorama de la autobiografía en España y comienzan con un recuento casi enciclopédico de las publicaciones más significativas sobre autobiografía en España, que sirve como baremo de la presencia de este género en España. Alberca, M., “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En Romera *et. Al.*, 1994: 15-31.
- 4 Romera, J. *et al.* (Eds.). *Escritura autobiográfica : actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: UNED, 1-3 de julio, 1992, Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Seminario Internacional (2, 1992: Madrid), Madrid: Visor, D.L.: 1993.
- 6 “I pose, I know I am posing, I want you to know I am posing, but... this is additional message must in no way alter the precious essence of my individuality” Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Nueva York: Noonday Press, p. 31.
- 7 La máscara en la literatura aparece ampliamente analizada en la mencionada definición de autoficción (capítulo 1.2.). En el libro *De la autobiografía: teorías y estilos* (2006), José María Pozuelo Yvancos dedica un capítulo a hablar sobre “Roland Barthes: un cuerpo fragmentado”.
- 8 www.autopacte.org (visitado 2012, 3 de Abril).
- 9 Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*, Barcelona: Lumen. En: Clot, M. (1996), Figuras de la identidad, Calle, S.. *Relatos* (pp. 16-32). Barcelona: Fundación La Caixa.
- 10 “Looking out of place, in anthropological terms, is to court disaster, and the role of mimicry is often seen as a protective gesture and a way of blending into you surroundings: to remain unnoticed and camouflaged is to survive the attack and death” (Ducrey 2007: s/p).
- 11 Elliott, Patrick, “Becoming Tracey Emin”, en: *Tracey Emin: 20 years*, Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2008. Catálogo de la exposición en Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 2008.
- 12 Diego, E. de. (2006), La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, citas, reconstrucciones. En: Olivares, R. (2006), *Exit Remakes*, nº 21, Enero-Abril 2006.
- 13 “I love acting. It is so much more real than life” Oscar Wilde, *Picture of Dorian Gray, 1891*.
- 14 <http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/duanemichals.htm> (visitado 2012, Abril 1).
- 15 <http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/05/duane-michals.html> (visitado 2011, Diciembre 19).
- 16 Blacklash, “The Jackson Twins are voices of fantastic reason” en www.zonezero.com (visitado 2012, 11 de Abril).
- 17 “1989 bye bye extremes, bye bye purity, bye-bye togetherness, bye-bye intensity, bye-bye tibetans, bye-bye solitude, bye-bye unhappiness, bye-bye tears, bye-bye tears...”.
- 18 “On my way walking, passing through their land, I have learned to admire these people. Maybe because they are what I never can be, not anymore”. En: Abramović, M. (1989). *The Lovers*, Amsterdam: Stedelijk Museum, pág. 59.
- 19 Hontoria, J. (2001), Cabello / Carceller, Revista *El cultural*, 20/06/2001. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/466/Cabello_Carceller (visitado 2012, 15 Julio).
- 20 Aguiriano, Maya (1994). Entrevista a Esther Ferrer, en *Zehar*, nº 25, p. 17.

6. FOTOTERAPIA

INTRODUCCIÓN:

Historial clínico de la salud personal y social

“El arte puede tener una función curativa” –Bill Viola (2004: 35).



Mira Bernabeu, *Espectáculo-enfermedad*, serie *Mise en scène VIII*, 2003.

El historial clínico hace referencia al uso de la fotografía como una forma de registro de la salud del artista a diferentes niveles, física, mental, sentimental o social. De hecho, este tipo de fotografía aparece vinculada a los movimientos feministas por su interés por visibilizar y, de esa manera, normalizar aquello que se ha considerado enfermo, degenerado, marginal o vírico. La fotografía aporta las pruebas necesarias para el proceso de asimilación y la integración de la imagen del artista en el mundo, mostrando los cambios que se producen en su cuerpo. En la *Historia de la locura en la época moderna* (1979), Michel Foucault explica el uso de la ciencia como un medio de control social de determinadas disciplinas, como son la medicina y la psicología. Este capítulo se plantea en qué medida la fotografía autobiográfica contribuye a la curación del autor y la posterior influencia de esta mirada personal sobre la curación colectiva, histórica o social, tal y como sostiene la “pequeña memoria” de Christian Boltanski (explicada en el capítulo 4).

El título historial clínico procede de un proyecto del fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov, originalmente denominado *Case History* (1997-1998), que consistía en documentar las marcas de la hambruna en su país. A través de un registro de las heridas de los indigentes, su *Historial clínico* realiza una crítica y una revisión de aquello que el régimen quería ocultar. Su trabajo comienza en los años ochenta, utilizando la interacción foto-textual para complementar el significado sesgado de la imagen. La preocupación de los conceptualistas rusos por la manipulación mediática les llevó a reunirse y a revisar textos en busca de una mirada propia. Mikhailov acompaña sus primeras fotografías con comentarios escritos a mano, que le servían para humanizar la realidad, quitándole los adornos y acercándola a su propia experiencia. Durante su viaje por Rusia, Alemania y su natal Ucrania, incorpora imágenes realizadas por los sin techo a su propio álbum de viaje, integrando varias memorias en una única biografía. A través de esta reapropiación del imaginario popular, el fotógrafo establece un nuevo discurso y se reapropia también de una soledad, una nostalgia y un dolor compartido por todas las capas sociales. La multiplicidad de imágenes, dañadas, escritas, montadas y recortadas, y de textos con citas y referencias conceptuales, caracterizan su intensa y personal mirada hacia la



F. Holland Day, *Crucifixión*, 1898.



Boris Mikhailov, *Case History*, 1997-8.

sociedad soviética. La marginalidad de estos individuos le sirve para proyectar esta misma situación de aislamiento que sufrieron los artistas post-comunistas.

Por ello, su primer éxito lo halló en el campo de la retratística para la burguesía decimonónica, muy interesada en este nuevo medio que le proporciona un modo de representación económicamente a su alcance y le permitía emular la histórica relación entre la aristocracia y la pintura. Precisamente esta fidelidad a lo representado, hacía dudar de su carácter verdaderamente artístico: el fotógrafo estaba visto más como un técnico, o en el mejor de los casos, un científico, que como un artista capaz de ofrecer una habilidad propia en la captación de la realidad, habilidad que en este caso parecía corresponder con mayor justicia a la máquina fotográfica que al encargado de activarla.

Como si fuera una pintura viviente o *tableau vivant*, Mikhailov construye una imagen dialéctica a través de la interpretación de la iconografía católica, soviética y mitológica por parte de los mendigos. Este tipo de imagen se construye en diálogo creando un espacio intermedio y consensuado entre el creador y el modelo y, posteriormente, con el observador. En su serie *Case History* (1997-8), las víctimas de la unión soviética se hacen visibles a través de la escenificación. Su trabajo fue tan controvertido como la interpretación del cristo en la cruz que realizó el fotógrafo pictorialista F. Holland Day. Su *Cru-*

cifixion (1898) es un referente para las sucesivas parodias de los mitos y referentes católicos. Por tanto, esta renovación social, individual y, en este caso, histórica y iconográfica, relaciona esta recuperación de la memoria histórica con los temas que veíamos en el capítulo 2 pero, en lugar de mediante la fotografía encontrada, mediante la fotografía escenificada.

La escenificación de la muerte se utiliza como forma de superación de los procesos post-traumáticos y posbélicos, según la teoría psicoanalítica que explica Georges Didi-Huberman en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997). La representación artística propone una nueva mirada hacia la realidad, es decir, un cambio de punto de vista y, por tanto, de percepción, que deriva en un cambio de la realidad misma. Su teoría se apoya en la capacidad de superación infantil de una pérdida que puede ser desde un objeto hasta de sus progenitores: para el niño huérfano que juega a representar la muerte de su madre, la escenificación forma parte de su terapia, del proceso de asimilación de la pérdida y de reconstrucción del ser. El proceso de reconstrucción de la identidad infantil tiene su fundamento en la “neurosis traumática”, término meta-psicológico con el que Freud denomina el punto a partir del cual se instaura una “identidad imaginaria del niño”. Este duelo personal obliga al sujeto que ha perdido parte de su identidad a suplantarla mediante el juego, repitiendo una y otra vez aquella desaparición

hasta llegar a entenderla. Este juego, aparentemente inofensivo e inútil, se puede extrapolar a la función del arte que, si es silenciado, impide la recuperación y el progreso social.

La salud, tanto personal como social, parte de la buena conciencia, tal y como explica el primer dogma de la teoría elástica de José Luis Pardo¹, quien considera la confesión de los secretos como el origen de la sanación, un deber que, en caso de ser incumplido, se enquistas y atasca el progreso. El lenguaje fotográfico ha contribuido a la reconstrucción personal, social, mental o física, a través de la puesta en escena o la teatralización. Sin embargo, los límites entre las enfermedades del cuerpo y de la mente son muy difusos y dependen fundamentalmente de creencias de índole científica, moral, religiosa o psicológica. Veremos cómo la construcción del ser tiene que ver con la necesidad de control sobre el propio cuerpo, bien sean procesos mentales o físicos. La somatización o la sodomía son algunos de los rituales de los fotógrafos a tratarlas mediante el sometimiento cuerpo y/o mente a exhaustivos rituales.

La salud física y psicológica, a menudo mediada y dirigida por las industrias médicas y farmacéuticas, se convierte en centro de interés artístico a partir de los años setenta. Ya he mencionado que esta década está especialmente preocupada por dar visibilidad a lo marginal y por descentralizar la mirada del poder. De ahí que la fototerapia surja en un ámbito feminista,

como demuestra la pionera británica Jo Spence. Desde sus primeros trabajos con grupos de mujeres y barrios deprimidos de Londres, sus fotografías tratan de mostrar un proceso de cambio personal y social interdependiente.

Durante mi estancia en Inglaterra en 2012 tuve la oportunidad de realizar varias entrevistas a Terry Dennet, que fue compañero profesional y sentimental de Jo Spence y se encarga de la difusión y conservación de su archivo (*Jo Spence Archive*, Londres). De todo el material recopilado, destaco especialmente la imposibilidad para diferenciar los intereses sociales, médicos, didácticos o psicológicos de la artista quien experimentaba incansablemente a través de la representación de sus enfermedades terminales. La medicina alternativa, como el arte, aparecen fusionados en su proceso artístico. El autoanálisis y la ficción que implica la cámara contribuye a asimilar el proceso degenerativo y los cambios sobre el cuerpo o la identidad funcionando como un espejo.

A partir de mayo del 68, Inglaterra comienza a interesarse por la apertura de las restricciones sexuales, el movimiento feminista, el desarrollo de la nueva *Radical academic sociology*, el interés político con énfasis en la actividad comunitaria, la medicina alternativa, los Estudios Visuales y la revolución cultural. En este contexto de emergencia cultural, Jo Spence se dedica a la fotografía comercial, especializándose en *books* de actores, y a su trabajo como secretaria en una



Jo Spence, *Narrativas de la enfermedad*, en colaboración con Dr. Tim Sheard, *Narratives of Dis-ease in collaboration with Dr. Tim Sheard*, 1990.



Jo Spence, *Subiendo la libido, Libido uprising*, en colaboración con Rosy Martin, 1996.



Jo Spence, *Faces Group*, 1996.

productora, que la familiariza con los medios de producción cinematográfica. Desde sus primeros trabajos con grupos de teatro y expresión corporal en barrios deprimidos, su labor social promueve el diálogo y la creación como formas de resistencia. Su interés en la pedagogía y la terapia social se hace patente en la adaptación del cuerpo a la escena pública mediante la interpretación teatral, incorporando así las artes escénicas a su método terapéutico. Desde sus comienzos, Spence insiste en la interacción multidisciplinar dado su interés en literatura, teatro y artes plásticas.

Su trabajo de fotografía como terapia comienza cuando conoce al profesor de arte y drama Keith Kennedy, quien trabajaba en 1975 en un hospital psiquiátrico pionero Henderson, desarrollando su *Group Cámara*, el primer proyecto terapéutico oficial “terapia con cámara” dentro del hospital británico N.H.S. En su trabajo con mujeres en *The Faces Group* (1976-1977), la fotografía y el teatro dan lugar a un alterego que sustituye al ego dañado, bien sea cuerpo enfermo o mente distorsionada. Los mecanismos para ejercer control están muy unidos a la creación de un personaje y un método de sometimiento corporal o mental cuyos resultados visuales son registrados por una cámara. La posterior visualización de estas prácticas supone un reencuentro con el yo, bien sea control o descontrol que, a través de la performance, nos proporciona la transformación del yo.

Desde 1982, año en que le diagnostican cáncer de pecho, Spence pone en práctica las ideas de *Faces Group* combinadas con *Photo Theatre* (fotografía escénica y construida) para crear sus primeros experimentos de “terapia con cámara”. Al mismo tiempo, comienza a utilizar su *Terapia espejo* (*Mirror therapy*) siguiendo las corrientes psicoanalíticas, y también el uso de la grabadora como un observador pasivo para luchar contra el cáncer. Tras las operaciones quirúrgicas, trabajaba con series fotográficas que le permitieran reconocer y comprender los cambios drásticos en su cuerpo. Su postura es claramente política, ya que plantea una crítica de la medicina occidental, siguiendo las teorías de Michel Foucault. La cantidad de referencias, material inédito y conversaciones que tuve ocasión de recopilar y analizar durante mi visita al archivo de Jo Spence sitúan su trabajo como pionero en la fototerapia y como punto de partida para futuros análisis. Insisto en que se trata de una aportación fundamental para comprender por qué el teatro y la puesta en escena resultan decisivos para la utilización de la fotografía como un método terapéutico.

En su proyecto *Remodeling photo history*, Spence y Dennet se basaron en las fotografías escénicas del mencionado Holland Day. Esta autobiografía a dos voces, similar a las parejas que veíamos anteriormente, se caracteriza por una investigación práctica y teórica. La conexión entre el teatro y la terapia se basa en el concep-

to de extrañamiento de Bertolt Brecht. A partir de esta teoría, la pareja crea su propio método denominado *La técnica del intruso* (*The Intruder Technique*), un intruso es alguien que no debería estar en la imagen y que sirve para evitar una lectura clásica de la imagen. Desde su primera exposición (*Beyond the family album*, 1979), Spence llegó a la conclusión de que gran parte de lo que somos es invisible, infrarrepresentado o ausente en los archivos familiares. “Si no encuentro un lenguaje para expresar mi subjetividad estoy constantemente en peligro de olvidar lo que ya sé”². Las diversas estrategias que hemos visto en capítulos anteriores, como la revisión del álbum familiar, la escenificación de la muerte, la identificación con roles sociales, la suplantación de actitudes familiares o la fotosecuencia de ficción aparecen en la obra de Jo Spence imbricando diversos grados de curación física, emocional y social.

En España, el trabajo del hematólogo y fotógrafo Carlos Canal destaca en el panorama de la fototerapia. Canal propone a sus pacientes de leucemia utilizar la cámara como instrumento curativo. Su libro *Recuperar la luz* (2000) recopila trabajos de enfermos que relatan su día a día para comprender y asimilar la evolución de su enfermedad. En palabras de su coeditora y también paciente Rosa Sánchez Ramiro:

“Carlos puso en mis manos una forma de mirar para mí nueva –la fotografía– y esta, de forma casi instintiva, se alió con mi otra voz: la palabra escri-

ta, brindando al revoltijo de pensamientos, miedos e inquietudes que bullía dentro de mí un ‘canal’ (¿otra casualidad?) para fluir. El resultado está en sus manos y en las frases que dan inicio a este texto” (Canal 2005: s.n.).

La utilización de la fotografía como método terapéutico en una institución médica resulta polémica y dificultosa. Este enfrentamiento entre la visión de la medicina y del enfermo se traduce en la comparación entre dos imágenes completamente opuestas de uno mismo: el retrato realizado por Canal y la imagen tomada por el enfermo. Canal ofrece una plataforma de integración de la opinión de los propios enfermos a través de la participación en su historial clínico. Al esquema tradicional de la ficha médica clásica a través de la combinación fototextual, los síntomas organizados por fechas y el retrato del paciente, se les añade dos características de la autobiografía: un texto confesional y una fotografía realizada por el enfermo. Este enfrentamiento entre la fotografía tomada por el médico y por el enfermo da cuenta de las dificultades de integración científica que sufre la fototerapia.

Carlos Canal considera que gran parte de su conocimiento acerca de las enfermedades se debe al aprendizaje del enfermo, cuya ignorancia médica permite al médico guiarle como si fuera un chamán. Con este juego de roles, parecido a los mencionados en la autoficción, comienza la recuperación emocional, que es fundamental para alcanzar una plena salud física.



Jo Spence, *Beyond the family Album*, 1934-1979. Arriba, 8,5 meses, por un fotógrafo de barrio en Woodford. Abajo, 528 meses más tarde, fotografía tomada por su compañero Terry Dennett. Junto a estas imágenes, Spence escribe “Aunque ahora me dedico a escribir crítica y a investigar la fotografía, aún creo que lo personal es político. (...)”, en *Más allá del álbum familiar*, *Beyond the family album*, 1979. Traducido para el catálogo de la exposición VV.AA. (2005). Jo Spence: *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, comisariada por Jorge Ribalta y Terry Dennett, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 27/10/2005-15/1/2006, p. 180.

Durante los seis meses que duraba el tratamiento de la leucemia, desde el diagnóstico hasta la consolidación, se realizan metódicamente fotografías del cuerpo para “mantener la identidad” y del espacio para que el paciente exprese sus sentimientos:

“Este momento mágico del disparo, esta imagen latente –el paciente no ve la imagen en el momento– representa la expresión máxima de la dualidad luz-oscuridad, realidad-ficción, salud-enfermedad, vida-muerte. Por último, el paciente crea un título y escribe un texto. De esta forma la imagen hace visible el mundo invisible. Como si se tratara de un diario íntimo los pacientes emplean el tiempo, las imágenes y los textos para vivir el presente y engancharse a la vida sin condiciones. Los retratos se convierten en espejos con memoria que nos sirven para observar el paso del tiempo y permiten al paciente no perder su identidad, amenazada por los cambios físicos ligados a los tratamientos (...). Las fotografías que toman los pacientes se convierten en símbolos y metáforas que nacen directamente del inconsciente, permitiéndoles silenciosamente mirar en su interior expresando los sentimientos y las emociones más profundas” (Canal 2011: 77).

Destaca el lenguaje con el que este médico interpreta los síntomas, considerando los símbolos, las metáforas, los reflejos, el subconsciente, los sentimientos, el miedo a la muerte y una serie de factores existenciales. A través del diálogo, se consigue escuchar las emociones que subyacen bajo un cuerpo enfermo, “liberando el inconsciente de las ataduras sociales y culturales” (Canal 2011: 78). A través de la fotografía,

el médico demuestra su capacidad para “humanizar las relaciones con los enfermos, compartir el miedo a la enfermedad, el dolor y la muerte” (Canal 2011: 79). Su investigación es un llamamiento a los hospitales para considerar la medicina de forma holística, integrando la fotografía como un recurso muy económico para mejorar el nivel de vida de los enfermos.

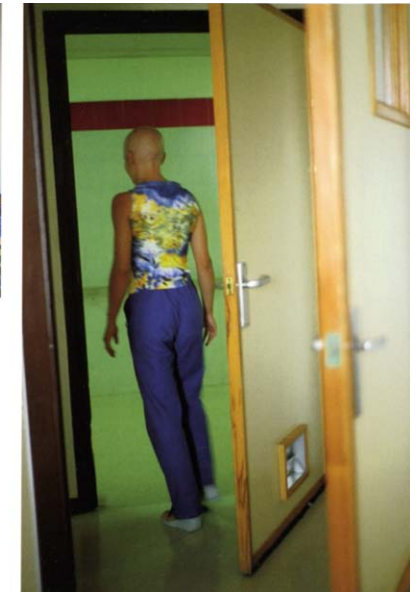
En 2011, Carlos Canal y María Cobo comisarían un proyecto expositivo que resume la escena emergente de la fototerapia en España. Su título *¿Heroínas o víctimas? Fotomanías 2011* se basa en la siguiente frase de la pionera en la representación del cáncer Jo Spence: “no me veo como una ‘heroína’ ni como una ‘víctima’, sino como una persona que lucha, que cambia y se adapta diariamente, y que intenta mantener un estado de equilibrio que le permita funcionar óptimamente al mismo tiempo que intenta recuperar la salud”³. Le siguen otras artistas como Joanne Matuschka (*Beatuy Out of Damage*, 1993), los retratos de Kerry Mansfield (*Secuelas*, 2005) o la misma coordinadora del proyecto, María Cobo. En el proyecto de esta última, titulado *Mi vida al minuto* (2009-2010), su colaborador Enrique Escorza habla de la necesidad del humor para la mejora del tratamiento: “(...) carpe diem, la mejor forma de enfrentarse a esto sería arrancando sonrisas. Este ha sido el principal y único objetivo de tomar estas imágenes. Hacer el payaso con la cámara como nunca antes lo hicimos, convertir el instante decisivo en



23 de junio de 2000

29. Superviviente

Carlos Canal-Rosa S. Ramiro



Carlos Canal y Rosa Sanchez Ramiro, *Superviviente*, 2000.

gesto lúdico, a veces ” (Cobo 2011: 133). A raíz de un cáncer de mama, Cobo (2011: 18) se fotografía con la intención de personalizar y normalizar su enfermedad, evitando “lo idéntico” y centrándose en “lo propio” de su identidad. Se apoya en la necesidad de integración de la teoría feminista que sostiene Lucy Lippard: “Damos por hecho que hacer arte no es simplemente expresarse uno mismo, sino que es una tarea mucho más importante y extensa: expresarse uno mismo como miembro de una unidad más grande, o ‘com-unidad’⁴. El trabajo de Cobo va más allá de su propia curación, también reflexiona sobre la necesidad de cambio en el sistema:

“La fotografía, como terapia, se convierte en la herramienta que permite inventar momentos que establecen una herencia. (...) Sólo con acciones cotidianas: el juego, la frivolidad, el sexo..., se consigue reintegrar estos no-lugares, y sus habitantes, al mundo. La enfermedad, la mutilación y el sufrimiento adquieren el estatuto de normalidad” (*Ibidem*).

En la publicación de la exposición, el artículo “Arte y cáncer. Ante el espejo” de Rosalía Torrent se apoya en las obras de la artista española Marta Rosler y la guatemalteca Carmen Sigler. Sus obras cuestionan la idea de canon y perfección del cuerpo femenino, según Rosler, “las maneras en que internalizan las mujeres los juicios normativos de la cultura patriarcal”⁵. La teoría feminista en la medida en la que se ha ocupado de dotar de presencia, voz y criterio propio a los colectivos más oprimidos, aislados y ningunea-



Joanne Matuschka, *La belleza más allá del daño, Beauty Out of Damage*, 1993.



Maria Cobo y Enrique Escorza, *Mi vida al minuto*, 2009-10.



Kerry Mansfield, *Secuelas*, 2005.



Raquel Tomás, *Vida, piel y miedos*, 2008. Fotografías de Armando García Ferreiro. Subtexto “Fue en aquella época, cuando, por primera vez en mi vida, sin entender la razón, me pasaba un largo tiempo mirándome desnuda al espejo..”.



Silvia Díaz del Valle, *Sombras*, proyecto *Habitación 610*, 2011. Subtexto: “*Sombras*. Rumores de mudanza por la mañana y, por fin, al mediodía, se confirma. Me trasladan a las nuevas cámaras. Soy la primera mujer que entra en ellas y la primera que va a ser transplantada de allí. No es que sea un motivo de alegría, pero, cuando se está en esta situación, cualquier cosa te anima. Me dieron a escoger habitación y, de regalo, otra buena carga de quimioterapia con vómito incluido. Será para que no se me olvide dónde estoy, aunque sea una habitación de estreno. Comparada con la otra, esto parecía una habitación de lujo”.

dos, se ha utilizado para revalorizar la necesidad de normalización de las enfermedades. La superioridad del criterio médico, como la artística, la política o cualquier otra, se cuestiona a través de un mayor control y conocimiento, en este caso, del cuerpo propio. R. Torrent (2011: 44) destaca el trabajo del artista, *performer* y escritor neoyorkino Bob Flanagan que se enfrentó con los estragos de su fibrosis quística. Sus rituales sadomasoquistas se deben a una necesidad de dominación, según Linda S. Kauffman: “Como estos hombres frecuentemente gozan de posiciones relevantes en la vida pública, sus inclinaciones sexuales sugieren una fuerte compulsión hacia el repudio en privado de los privilegios y de la autoridad masculina”⁶.

En la exposición de *Fotomanías* aparecen numerosos recursos autobiográficos mencionados: el reportaje de Ana Alfonsel (*Tempo de espera*, 2011) o Claudia Maccioni (*Un año de mi vida*, 2009), la puesta en escena de Nacho Blumen (*Sin título*, 2011); la relación con el propio cuerpo de Raquel Tomás (*Piel, vida y miedos*, 2008), la imagen como resistencia silenciosa de Eva Sánchez Ramo (*La palabra muda*, 2003); las técnicas mixtas entre la secuencia, el diario, el archivo o el diálogo fototextual de Jean & Catherine McEwan (*Proyecto nosotras*, 2010-2011); la metáfora del viaje como experiencia vital de Elena Martínez (*Luciérnaga*, 2010); o la investigación a través del registro diario de la enfermedad de Silvia Díaz del Valle (*Habitación 610*, 2011).



Hannah Villiger, *Block I*, 1988.

En su ponencia sobre la enfermedad del sida, Toya Legido⁷ subraya la función normalizadora de la fotografía que sirve para combatir el desconocimiento en torno a “uno de los terrores sociales” y, por tanto, evitar su contagio. Para ello, se basa en la definición del sida como “el mal inconfesable” que plantea Angela Vettese⁸. Esta enfermedad está asociada a la moral, la culpa y la vergüenza que la hace innombrable y, consecuentemente, en conflicto con la autobiografía. Vettese (2000: 16) habla de una enfermedad-metáfora porque “la parte más tradicional de la sociedad ha proclamado entre líneas la idea de que el sida es la consecuencia de comportamientos sexuales libres”.

La cama como escenario de la sexualidad puede ser testigo de la soledad (como veíamos en el capítulo 3) o de esta enfermedad innombrable. Al igual que la autobiografía, el sida afecta un nuevo colectivo: la juventud, como demuestran numerosas fotografías de *La escuela de Boston*. En un principio, el desconocimiento de sus causas provocó el pánico en el colectivo Gay, potenciando también su discriminación. El diálogo con la muerte resulta inevitable, pero también con otro tipo de sensaciones asociadas a la transmisión sexual y, específicamente, homosexual. Una vez más nos encontramos con una tensión entre la enfermedad y su publicidad que consiste, respectivamente, en el conflicto entre la voluntad de supervivencia por parte del enfermo, frente al control médico y social; y en

la lucha de la alarma mediática por el contagio frente a los intereses del arte por humanizar, formar y conciliar a la sociedad.

Según explica Legido, la omnipresencia y la grandiosidad de la publicidad debería utilizarse para representar las verdaderas necesidades de la sociedad, a partir de las campañas publicitarias de Oliviero Toscani. La labor informativa resulta crucial para la supervivencia del enfermo y de la humanidad, gracias a la fotografía artística cuyos tiempos y usos de la imagen favorecen la reflexión y también a la imagen publicitaria cuya polémica asegura una amplia difusión del mensaje. De alguna forma, estas imágenes hieren profundamente la sensibilidad del espectador para evitar un mal mayor: la muerte. La ponencia sobre la metáfora de la enfermedad subraya la función curativa de un tipo de fotografía, la publicitaria, acostumbrada a edulcorar el pensamiento visual.

En la confesión autobiográfica se rompe con el silencio, generalmente asociado al pudor sexual y su consecuencia inevitable, la muerte. De ahí que la interacción fototextual de este capítulo verse sobre la muerte como el fin de la autobiografía, no solamente porque se acaba su referente –la vida del autor– sino porque una de las finalidades autobiográficas consiste en dar sentido a una vida como una forma de resistencia o de enfrentamiento a su fin.



Fotografía de David Kirby realizada por Patrick Robert para una campaña de Benetton.

6.1. La fotobiografía y el autorretrato como método de análisis psicológico

“La autobiografía no es una historia de una vida; es la recreación o el descubrimiento de uno mismo. En la escritura de la experiencia, descubrimos lo que ha sido, y en la escritura, creamos un patrón de lo que nos parece haber vivido. En pocas palabras, la autobiografía es un ajuste de cuentas” –Carolyn G. Heilbrun⁹.

En este apartado, me planteo en qué medida la fotografía artística puede considerarse un método de análisis de las preocupaciones del autor y qué usos se le ha dado en el arte o en la psicología. Dentro del vasto territorio de la arteterapia, veremos un interés compartido entre ambas disciplinas que afecta directamente a la autobiografía. Antes de profundizar en los autorretratos psicológicos, considero necesario analizar el papel de la psicología en relación con la fotografía autobiográfica, destacando especialmente la teatralización como una parte fundamental para el proceso de formación y transformación del yo. En el arte del siglo XX, existen una serie de críticas a la imposición de la fotografía clínica como método de validación de la opinión médica por encima de los medios de expresión propios del paciente, que queda relegado a una posición pasiva y de inferioridad. Como hemos visto en la medicina de Carlos Canal, existen algunas excepciones que sí integran la fotografía como una forma de terapia alternativa, que veremos en el método de la fotobiografía. En este último, la psicóloga Fina Sanz pretende dar voz propia al paciente para que se plantee por sí mismo el análisis de su pasado a través del álbum familiar. Por último veremos algunos autorretratos psicológicos que demuestran el uso terapéutico de la fotografía en el arte contemporáneo.

Desde sus orígenes rupestres, el arte se ha ocupado de dar voz a las preocupaciones espirituales del ser humano: los secretos, los tabúes, brujería, los mitos, los exvotos, catarsis, el éxtasis, los ritos, las leyendas o la sanación. Como sucede también con la fotografía, su carácter mágico se acaba racionalizando y normalizando. Las teorías semiológicas, psicológicas, religiosas o clínicas, afectan directamente a la práctica fotográfica, por lo que podemos incluir la fototerapia como una forma de autobiografía contemporánea. El siglo XX prácticamente nace a la sombra de las Guerras Mundiales, lo que acaba conformando un ser herido tanto física como psicológicamente. En esta sociedad traumatizada, se popularizaron los métodos psicoanalíticos y las sucesivas teorías psicológicas que proporcionaron herramientas de autoanálisis a cualquier individuo y, concretamente, a los artistas. El diálogo confesional, anteriormente vinculado a la religión, comienza a trasladarse del ámbito ideológico al científico, a través de la psicología y la psiquiatría, con el respaldo de las ciencias sociales y sanitarias respectivamente.



Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jan-Paul Marat* representado por el grupo teatral de la Casa de la Salud de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*, 1993. Departamento de teatro y danza SUNY-Fredonia, October 2008. Dirigida por James Ivey. Escenografía: Greg Kaye. Iluminación: Melissa Trinidad. Vestuario: Ashley Arnone.

A partir de la ilustración, todo aquello que no es demostrable científicamente comienza a institucionalizarse, a través de la iglesia o de la medicina, cuyo poder constituye uno de los pilares de la sociedad. El término locura se instaura en el siglo XIX. Michel Foucault¹⁰ señalaba que la psicología y la medicina se han utilizado como método de control, ordenación y normalización de la sociedad. Por ejemplo, juzgando el grado de enfermedad física o psíquica que determine el aislamiento de ciertos individuos en instituciones se han cometido numerosas atrocidades, en función de la moral, la ideología o los intereses del momento.

El uso de la fotografía como medio de sanación o de control o gestión de los problemas de aislamiento o integración social de la gente diferente, está íntimamente ligado con el teatro, tanto con el proceso de puesta en escena e interpretación como con el espectáculo en sí mismo que suponen los diferentes métodos de evaluación y encierro de los locos. Como plantea Yayo Aznar¹¹: “Nuestra época, heredera de la ilustración, de la Razón, parece creer que los locos, los trastornados, los irracionales, los insensatos, disfrutan de un punto de vista privilegiado y distinto, un lugar que a nosotros no nos es dado habitar, que hemos perdido”. El punto de vista marginal que plantea Aznar se basa en 3 obras fundamentales:

En primer lugar, la obra de teatro *Persecución y asesinato de Jan-Paul Marat*, representado por

el grupo teatral de la Casa de la Salud de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade, de Peter Weiss. Esta obra, en su versión original, se estrenó el 29 de abril de 1964 en el Schillertheater de Berlín, bajo la dirección de Konrad Swinarski. Desde 1814 hasta su muerte, el marqués de Sade permanece encerrado en la Casa de la Salud de Charenton, donde se ocupaba de dirigir un grupo de teatro compuesto por otros internos. En esta pieza, Sade habla de la decadencia del individuo, oponiéndose a la postura racionalista de Marat: “ahora veo donde conduce esta revolución. Conduce a una lenta muerte del individuo, a una lenta extenuación en la uniformidad, a una agonía del juicio, al cruel reniego de uno mismo, a una fatal sujeción al Estado, cuya esfera, infinitamente lejana, invulnerable, planea muy por encima de cada uno de nosotros” (Weiss 1969: 106).

Como plantea Foucault, los medios de evaluación del estado mental dependen del cuestionable peritaje psicológico, utilizado como medio de control social que convierte la moral y la razón en un espectáculo y un abuso de poder. Igualmente, Sade somete a sus personajes a una clasificación exhaustiva mediante la vestimenta, por ejemplo, utilizando el desnudo para humillar a los puritanos y codificando ciertos accesorios según colores y formas según su nivel de iniciación, edad y escala social dentro de una rígida moral libertina; “la vestimenta está regulada en función de su teatralidad” (Barthes

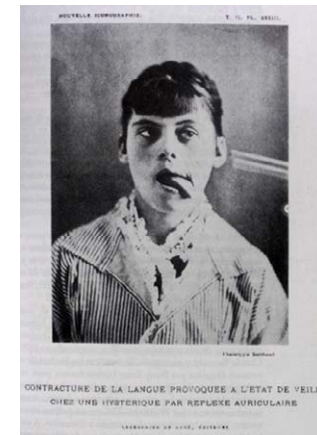
1997: 30). Si el bien y el mal, la locura y la cordura dependen de una clasificación moral preestablecida, el teatro de Sade apenas se distingue del espectáculo político y clínico vigente en cada momento histórico. Igual que los criterios morales cambian según los gobiernos, la religión o diferentes sistemas de poder, el individuo no está exento de estos mecanismos de control sociales o individuales.

En segundo lugar, los rostros de los internos del manicomio de Salpêtrière, que estudia Jean-Martin Charcot y que pinta Theodore Gericault (1791-1824). Resulta muy significativo el estudio de la fisiognomía en relación al comportamiento de la mujer en esa época, en el que profundiza G. Didi-Huberman en su libro *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007). El estudio fotográfico de la fisiognomía responde a un interés por un tipo concreto de “locura aislada y clasificada, la misma a la que Pinel, Esquirol, Goerget y la psiquiatría del siglo XIX estaban prestando una atención diferente, la misma que estaba fotografiando Hugh Welch Diamond en los años cincuenta” (Aznar 2004: 5).

Esta investigación de quien fue el padre de la fotografía psiquiátrica (1809-1886) consiste en tres fases: primero, el análisis de la fisiognomía que relaciona ciertos rasgos fisiológicos con rasgos personales; segundo, la clasificación y recuento de pacientes y, por último, la observación de la reacción del paciente. Diamond titula

las fotografías de sus pacientes en función del diagnóstico: manía crónica, melancolía general, melancolía virando a manía, o melancolía religiosa. Según explica Toya Legido¹², Charcot “consiguió aislar la histeria como enfermedad mediante el uso de la imagen fotográfica, ya que ésta era considerada en la época un medio capaz de ‘objetivar la realidad’: la hizo visible, la ordenó, la documentó y la catalogó. Pero además, la fotografía le sirvió para borrar sus implicaciones con el fenómeno y para alejar la idea de que lo que él hacía, era ‘puro teatro’. (...) con ella Charcot pretendía explicar una de las actitudes de la histeria: la actitud pasional, concretamente se servía de ella para presentar el estado de éxtasis de sus pacientes”.

En tercer lugar, la instalación *Judy* (1994) de Tony Oursler consiste en una serie de objetos alineados basados en la ola de interés durante esos años en Estados Unidos por las víctimas de abusos sexuales, violencia o trauma psicológico que han desarrollado trastornos múltiples de la personalidad (TMP). Sus expresiones visuales y sonoras de dolor, miedo o ira se proyectan sobre unos muñecos disociando su personalidad como mecanismo de defensa ante un afuera opresor. La fotografía de estos rostros se impone sobre la marioneta activando en los sujetos diversas personalidades alternativas denominadas *Alters* en los que proyectar los traumas propios como estrategia de supervivencia. La psicología compara los TMP con el modo en el que cambiamos los



Juean-Martin Charcot, *Contractura de la lengua provocada por una histeria en estado de vigilia mediante reflejo auricular*, Laufenauer (diagnóstico a pie de foto), 1889.



Theodore Gericault, *La envidia monomaniaca* (*La Monomane de l'envie*) también conocida como *La Hiena de Salpêtrière* (*La Hyène de la Salpêtrière*), 1819-20.



Hugh Welch Diamond, *Sin título*, 1852. Desde 1848 hasta 1858, H. W. Diamond fotografía a las internas en el Departamento Femenino del Asilo Mental de Surrey.

canales de la televisión o “zapping”. La imagen proyectada es uno de los medios de identificación, comprensión y análisis de la construcción de la personalidad, como vemos en el extenso imaginario cinematográfico sobre el doble, en películas como *Las tres caras de Eva* (Nunnally Johnson, 1957), *El exorcista* (William Friedkin, 1976) y *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), *La doble vida de Verónica* (Krzysztof Kieslowski, 1991) o *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

El interés de los medios de expresión visuales por la disociación entre persona y personalidades, se extiende a la autobiografía encargada de expresar la multiplicidad del ser que caracteriza a la personalidad de cualquier individuo. “Este es el problema de Tony Oursler: todo lo que afecta al individuo en una cultura de soledad e incomunicación masificada. Su obra es el resultado de una acusada sensibilidad respecto al impacto de las nuevas condiciones culturales de masas creado por la inagotable influencia de los medios de comunicación, en los recovecos de la intimidad psíquica del individuo” (Aznar 2004: 12). La fotografía de retrato se ha utilizado como mecanismo opresor y liberador a lo largo de la historia, como explica Legido (2004: 4):

“Freud en 1886 perdió su puesto como colaborador de Charcot, por sugerirle a éste que había que buscar en lo reprimido de la sexualidad como causa de los desarreglos de las pacientes. Charcot no admitió una etiología sexual y esto fue que lo colocó a Freud en el camino del descubrimiento que le hizo

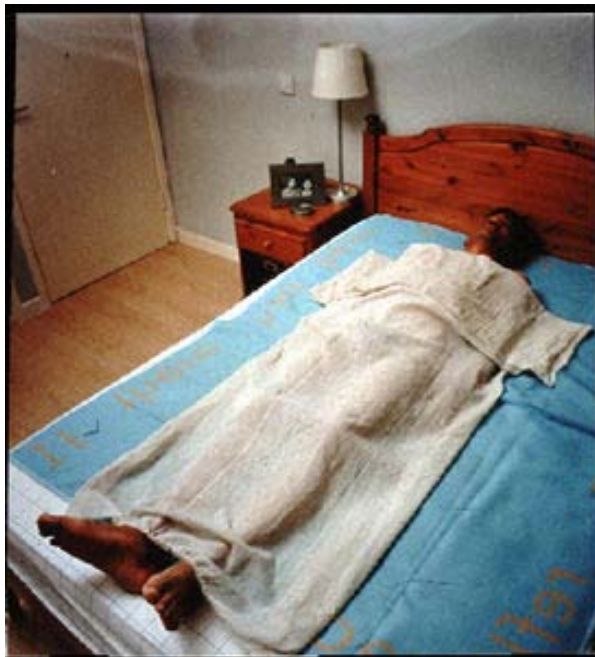
famoso: la importancia del inconsciente. Si el director de la Salpêtrière utilizaba el método hipnótico para producir los síntomas de la histeria, él lo utilizaría para hacerlos desaparecer. Así en 1895 Freud analizando su experiencia clínica en los estudios sobre la histeria junto con Breuer, y apoyándose en los estudios de Benedikt, encuentra como tema común en todos los casos la represión de recuerdos: incestos, malos tratos, deseos reprimidos... En esta época es cuando elabora la teoría de la seducción: según la cual el recuerdo de los abusos sexuales padecidos en la infancia por parte de adultos provoca las neurosis. Con esto Freud comienza a separar la psicología clínica de la social”.

Dentro de este ámbito de la psicología social, el arte ha tenido algo más de presencia, a pesar de la reticencia generalizada en el ámbito científico a la incorporación de tratamientos alternativos. En el campo de la psicología, subrayo la importancia del reciente estudio de la psicopedagoga Fina Sanz. Su libro *La fotobiografía, imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente* (2008) explica su método terapéutico a través del relato biográfico con fotografías del álbum familiar. El paciente recrea su contexto familiar y social desplazando la supremacía de la palabra y el individualismo que priman en la confesión psicológica. El discurso se apoya en un lenguaje no verbal, a través de los detalles fotográficos que pueden pasar inadvertidos en el análisis.

La representación fotográfica aporta una distancia respecto del referente, que permite a los pacientes observar su propia vida de forma



Elinor Carucci, *Dolor V [Pain V]*, 2003. Esta serie plantea el dolor físico con una estética intimista similar a sus diarios personales donde reflexiona sobre el dolor, la distancia, la maternidad, las relaciones, la familia y el cuerpo.



Sunil Gupta, *Sudario, Shroud*, Serie *De aquí a la eternidad*, *From here to eternity*, 1999. Este fotógrafo indio realiza esta serie durante su enfermedad de HIV. Considera que la fotografía analógica es un proceso terapéutico en sí mismo, a diferencia del revelado digital.

alternativa a la habitual, verse desde fuera para ver lo que los demás ven de ellos. Sanz defiende que la fotografía resulta igual de útil que la palabra o incluso más en la medida en la que aporta información inconsciente, ya que la mecánica incluye ciertos detalles ajenos a la consciencia del creador o espectador. Este método de autoconocimiento ayuda al paciente a resolver sus problemas a partir de la narración de su vida con imágenes, basándose en el carácter confesional común a la autobiografía y a las consultas psicológicas. La confesión siempre implica cierto grado de performance, de interpretación de los hechos, como se manifiesta en los numerosos estudios sobre la autobiografía teatral de José Romera Castillo (2000).

La metodología clínica de análisis de las imágenes para la psicoterapia y la sexología atiende a la relación del paciente con diversos factores de las imágenes: los animales, las parejas, el título de la imagen, los gestos, los orígenes o la distribución de los grupos. La autora elabora una serie de patrones para determinar las influencias que las imágenes tienen a la hora de construir nuestro pasado, atendiendo a la aparición del sujeto en la imagen, al exceso de representaciones o, por el contrario, a la ausencia del mismo, que determina su posición familiar.

Este estudio psicológico sobre las imágenes denominado “fotobiografía” sirve como técnica de apoyo a la introspección, pedagógica y terapéutica dentro de la Terapia de Reencuen-

tro, creada por Fina Sanz entre 1970 y 1990. Sus métodos parten de sus teorías previas sobre psico-erotismo y los vínculos amorosos. El denominador común sería la búsqueda de una voz interior mediante el reencuentro con uno mismo pero de otra manera, de alguna forma más consciente, mejorado o, al menos, diferente. Este cambio en cuanto a la concepción del yo y la búsqueda de un estilo propio es uno de los procesos que lleva a los autores con los que trabajo en la tesis a incluirse en sus propias obras o, incluso, a ser el motivo central de las mismas. Explica F. Sanz (2008: 150) que “las finalidades didáctico-vivenciales favorecen el autoconocimiento a través de la propia experiencia, aportando un marco conceptual y unos instrumentos metodológicos que permitan la comprensión y el cambio de los procesos psíquicos internos, las relaciones que se dan en las personas y sus interacciones con lo social”.

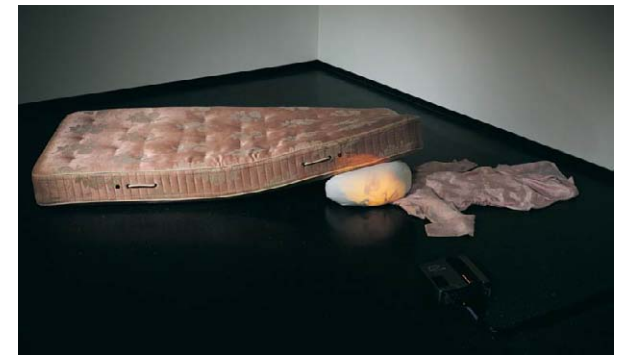
El marco teórico en el que se inscribe la fotobiografía parte de una definición del cuerpo muy útil para el análisis de las repercusiones terapéuticas de la fotografía: “Nuestro cuerpo es el lugar que ocupamos en el mundo. Es un cuerpo físico, sexuado, sensitivo, mental, emocional, espiritual y social. Con él sentimos, pensamos y nos relacionamos con los demás. El cuerpo tiene un lenguaje verbal y el lenguaje corporal (no verbal)” (Sanz 2008: 152). Recordemos que el cuerpo del artista en la obra es lo único que certifica su presencia, la única huella biográfica que no depende de una confesión verbal.

De este amplio proceso psicológico, sólo quiero resaltar el interés del término “fotobiografía” para el proceso creativo. La mirada hacia uno mismo no es tan inocente e individual como aparenta, ya que forma parte de una estructura social, política, psicológica y sexual, una maraña entre la esfera privada y la pública que se filtra en la obra de arte. Existe un velo que nos impide acercarnos a la realidad de forma objetiva; nuestros conocimientos, prejuicios o condiciones conforman una barrera que bien podemos utilizar a favor de la obra de arte, como si fuera una tela transparente en la que se quedan reflejadas esos obstáculos que nos impiden entendernos. De esta forma, la película fotográfica o el sensor en las cámaras digitales registra algunas cosas que los ojos o la mente son incapaces de expresar sin la ayuda de esta tecnicidad. El proceso creativo mecánico permite un diálogo alternativo y/o complementario a la palabra.

En su capítulo “El álbum cuenta una historia”, Fina Sanz cuenta la historia familiar que comienza con la fotografía de la boda, núcleo de los valores familiares y a los que los niños van habitualmente a buscar respuestas, un sentido supremo de esa unión que tiene como resultado ellos mismos, la omnipresencia del primer niño y la ausencia de los siguientes. La visibilidad de alguien en el álbum dice mucho de su poder social, como vemos en los primeros álbumes familiares habitualmente destinados a clases adineradas que pudieran permitirse las primeras fo-

tografías para las tarjetas de visita. Al igual que la pintura de historia, las primeras representaciones fotográficas también son indicio de supremacía social. Por ello se habla de una democratización de la imagen cuando Kodak abarata los costos, proporcionando una accesibilidad en la representación superior a cualquier medio.

Se puede comparar la estructura del álbum familiar, que gira en torno al núcleo matrimonial, con la estructura biográfica, generalmente en torno a las hazañas u obras del protagonista. Las etapas vitales constituyen una analogía más para analizar la relación entre la autobiografía y la fotografía personal. Como veíamos en capítulos anteriores, la mayoría de fotografías y testimonios autobiográficos mencionados tienen algún tipo de relación con el árbol genealógico, como un medio para afrontar la situación del individuo dentro de la familia. El álbum familiar contribuye a la integración del individuo dentro de un esquema familiar dado, ya sea de forma introspectiva, comprendiendo nuestra situación en un grupo, o bien pública, aportando la forma en la que somos vistos desde afuera. De alguna forma existen dos procesos diferenciados a la hora de expresar un secreto: una interpretación de nosotros mismos que nos sirva para encontrarnos, sincerarnos e intimar o, por el contrario, que nos sirva para darnos a conocer, para enmascaramos. De esta forma, el *alterego* no implica una cercanía o lejanía del yo sino que, este grado autobiográfico depende de la intimi-



Tony Oursler, *Judy*, 1994.



Francesca Woodman, *Sin título*, Providence, Rhode Island, 1975-8.

dad de cada una de estas confesiones: una máscara sincera (una transformación de nuestra apariencia para mostrar lo que está oculto) o hipócrita (un engaño o camuflaje de la verdadera identidad o historia de vida).

“Desde que Freud descubriese que toda enfermedad mental era provocada por un *secreto de familia*, y que su formulación lingüística era, si no la curación, un paso de gigante hacia ella, la psiquiatría y la psicología (trasladadas después a las revistas de actualidad, a la radio de participación y a la televisión con rostro humano) no han hecho más que ahondar en la idea de quien se guarda demasiado tiempo sus secretos conyugales, personales o de cualquier otra índole, acaba por sufrir patológicamente las consecuencias de su empeñada negativa a declarar públicamente lo que oculta” (Pardo 1996: 101).

Verbalizar un secreto poco tiene que ver con la credibilidad que, por ejemplo los políticos, tratan de transmitir públicamente, ya que la forma de comunicación en la sociedad actual a menudo se convierte en publicidad (las memorias maquilladas, las anécdotas de los artistas o sus mitos) o privacidad (la venta de los derechos de autor o los asesores de imagen). José Luis Pardo habla de un mal que aqueja al ser humano contemporáneo, quien no encuentra creencias o árboles familiares para cobijarse bajo su sombra que le permita sencillamente existir. Existe una diferencia entre la intimidad, como confesión de un secreto y la publicidad, la difusión de una información que puede ser privada o no.

“Nadie soporta ya el peso de la intimidad, nadie se tiene a sí mismo, la intimidad se ha convertido en una maldición de la que uno sólo se libra convirtiéndola en información, un maleficio que sólo se exorciza con la catarsis publicitaria. (...) La privacidad, la privación de información, no aparece únicamente como origen de toda enfermedad individual (...), sino también de toda enfermedad social y, para ser más exactos, de los males más íntimos de las democracias avanzadas ” (Pardo 1996: 103).

Además de la revisión de las fotografías de archivo que utiliza la psicología, los artistas habitualmente han utilizado el autorretrato, aunque, en la fototerapia, no se ocupa tanto de los roles exteriores –más asociados con la identidad- como de la imagen interior. El espejo nos devuelve una imagen física y también psicológica de nosotros mismos que, gracias a la fotografía, podemos conservar. Pero conservar una imagen psicológica estática supone todo un desafío. Jacques Lacan¹³ define el estadio del espejo como formador de la función del yo basándose en dos premisas. Primero, que la percepción que cada ser humano tiene de sí mismo es congruente con la noción de su ego y, segundo, que esta imagen de sí sólo se logra a la temprana edad viéndose reflejado en un semejante. A ese momento se le llama estadio del espejo.

Una de las fotografías más conocidas internacionalmente que utiliza el autorretrato como espejo interior es Francesca Woodman. Su afición por los espacios decadentes, las texturas y el paso del tiempo por los objetos se traduce



Francesca Woodman, *Autoengaño, Self-deceit #1*, Roma, 1978.



Francesca Woodman, *Space Squared*, 1975-6. Esta obra hace referencia a las distorsiones de Francis Bacon, a la caja con nariz distorsionada de Albreto Giacometti (*Le Nez*, 1947) o a la siguiente poesía: “Siempre que me siento -en la cubierta de un barco o en un café de la calle en París o en Bangkok- estaré sentada bajo la misma campana de cristal, cocinándome en mi propio aire agrio. [Wherever I sat -on the deck of a ship or at a street café in Paris or Bangkok - I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air]” -Sylvia Plath (1963), *The Bell Jar*, Chapter 15. “Las cosas parecen extrañas porque mis fotos dependen de mi estado emocional... Sé que eso es verdad y he reflexionado sobre ello mucho tiempo. En cierto modo, me hace sentir muy bien, mucho” -escribe Woodman, en el catálogo de su exposición en la *Galería La Fábrica* (2009). “Esta noche no estoy contenta. Pienso y hablo a menudo de mi detestable tendencia al romanticismo. Creo que el esfuerzo de deshacerme de esta actitud en mi trabajo ha tenido un extraño efecto en mi vida... La fotografía es también una manera de conectar con la vida. Hago fotos de la realidad filtradas a través de mi mente”.

en cuidadosas imágenes con una estética Victoriana, ya que estaba convencida de haber vivido en esta época. La mente turbada de la autora se manifiesta en el juego de ocultación, como el aprendizaje y duelo que lleva a cabo el niño a través del escondite, tal y como explica la mencionada teoría freudiana *Fort-Da*¹⁴. En sus *Selected video works* (1975-1978), F. Woodman va pasando las hojas de lo que parece un libro de arte. Al igual que en sus fotografías, este vídeo está plagado de referencias a la historia del arte de las que hace una relectura. Los desnudos aparecen encubiertos por las arrugas del papel fotográfico, emborronados por el grano grueso y restringidos por el formato del libro. El cuerpo encuadrado funciona como una metáfora de la evolución formal que ha sufrido la representación del cuerpo femenino en la historia del arte. A medida que va pasando las páginas, Woodman muestra el paso del tiempo en la imagen de la mujer, encuadrada, manoseada, usada como canon de belleza, manipulada y releída por cada cultura o sociedad con diferentes ojos. Los cuerpos se esconden y se revelan según la mirada que se ha posado en ellos como un cuerpo inalcanzable y canónico.

El trabajo de Woodman se inscribe dentro del feminismo lírico e introspectivo de los setenta, que critica la superficialidad, obviedad e inmadurez de la artista. Dado su carácter introspectivo y la búsqueda de un espejo de su tormento en la fotografía, sus retratos pueden con-

siderarse terapéuticos, en la medida en que son el resultado de una confrontación con sus problemas, una lucha consigo misma. Aunque no se propone tanto la curación que manifiestan los fototerapeutas como un autoanálisis o regodeo en su lado oscuro. En este tipo de autorretratos, la secuencia resulta fundamental para el estudio del deterioro de la mente a través del cuerpo. Cada imagen está relacionada con el conjunto, según su estado físico o mental en cada periodo y estilo. La autobiografía no está en cada una de las imágenes sino en el conjunto, en el discurso completo que sí muestra la intención del autor, es decir, a través de la repetición y la variación de sus puestas en escena, vemos las diferencias en el estado de ánimo de la fotógrafa. De ahí que la teatralidad del medio se imponga por encima del acto de registro, del carácter documental o instantáneo que caracteriza al reportaje. Como veíamos en la fotosecuencia de ficción de Duane Michals, las reflexiones se imponen por encima de la estética fantástica, onírica o romántica que ciertamente influyen en el pensamiento y, por tanto en la autobiografía, de un autor inmerso en su propia poética. A pesar de la belleza y el mimo por los detalles melancólicos de las imágenes de Woodman, siempre aparece una brecha, una herida de desesperación que comparte con las diaristas suicidas que he mencionado en el capítulo 3, como Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik.



David Nebreda, *Muerte, dónde está tu victoria? 1 Cor. 16,55*, 1989-90. Cuando Virginie Luc le pregunta si tiene sentimiento de pertenecer a la historia del arte, Nebreda (2002: 24) responde: “Yo soy un hecho histórico, con o sin el consentimiento de la historia. Y la vergüenza será para ella si hay que cambiar la primera frase por la última, yo ‘es’ un hecho histórico ante el enemigo universal, devenido por reducción uno mismo”.

A pesar de haber incidido en los antecedentes femeninos e internacionales de la fototerapia, existe un ejemplo fundamental masculino y español en el que voy a profundizar por varios motivos. El más importante es que sus imágenes aparecen acompañadas por una reflexión escrita sobre el desdoblamiento de su personalidad, sobre la imagen, el doble y el espejo que es un denominador común en la fototerapia psicológica. A través de un juego de espejos complicadísimo, David Nebreda consigue anular el punto de vista unitario de la cámara construyendo una imagen tan compleja como su propia existencia. A los 19 años le diagnosticaron esquizofrenia por lo que decide someterse a diversos tipos de abstinencia: sexual, alimenticia, médica y social. Esta pasividad le convierte en una persona extremadamente delgada, sufriendora, aislada y desequilibrada en función de su estado de ánimo: según los periodos de creatividad o de bloqueo.

A través de la fotografía, el artista consigue un cierto grado de control sobre el dolor, el temor o la obsesión. “La disciplina es inteligente”, dice Nebreda (2002: 21), porque reduce la violencia a sí mismo y al silencio. La abyección y rigurosidad de sus fotografías evidencian la imposibilidad de separar cuerpo y mente, ya que ambas tienen una consecuencia sobre la otra, un tema que concernía también al *body-art* y a la performance en sus experiencias con el límite corporal. Estrella de Diego (2011: 130) explica “(...) la rememoración de lo ‘abyecto’, por usar

el término de Kristeva (1998: 110), que no es sino el territorio intermedio, en los límites, imposible de clasificar: ‘lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Lo entremedias, lo ambiguo, lo mixto’.

Ante este caleidoscopio de reflejos, Nebreda narra, de forma repetitiva y obsesiva, lo que podríamos llamar una historia de un suicidio eterno y simultáneamente, temporal y ficticio. Lo aterrador de estas imágenes no es solamente su naturaleza desagradable sino la ficción que evidencia una realidad aún más dura que supera la fortaleza de cualquier mirada. El dolor con el que convive día a día se arrodilla ante la perfección de una imagen cuidadosamente controlada y cuyas instrucciones de uso se encuentran en los ensayos del mismo autor. Según el autor, sus heridas no son tan profundas como su dolor interno, aunque sus fotografías sí que están a la altura.

Muy al contrario de lo que cabe esperar de una persona mentalmente enferma, sus ensayos hilvanan cuidadosamente un desdoblamiento del ego que se remite a lo más básico del ser humano y su imposibilidad de mirarse a sí mismo directamente. Este artificio por el que nos conocemos y nos recomponemos mediante la técnica fotográfica es “una novela. Un fantasma”. Con estas palabras explica Lejeune (2009: 230) el extrañamiento de nuestro reflejo en el espejo:

“desde que imagino que lo que veo es un hombre que se mira al espejo, ya sólo veo su mirada, y caigo en la trampa (...) que nos encontramos cara a cara bruscamente, preguntándonos con la mirada y leo en su mirada la extrañeza del ser yo, digamos, de ser... eso”.

Lo fantasmagórico en este caso sucede debido a la identificación por la que vemos un autorretrato como si fuéramos nosotros mismos, incapaces de salir de la idea de que podríamos ser nosotros porque, como dice Lejeune, “puesto que si yo no me parezco a Delacroix, Delacroix tampoco. Nadie se parece” (*Ibidem*). Todo aquello que caracteriza un cuerpo que podría ser nuestro propio cuerpo, imposible de identificar, consumido por una enfermedad aleatoria y desconocida.

Las acciones y mutilaciones del cuerpo podrían considerarse una forma de escritura, un trazo o huella sobre este lienzo hecho de carne. Como apunta Lejeune en *El pacto autobiográfico*: “Escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista, es una actividad normal que, al igual que la ficción, puede movilizar todas las fuentes del arte. Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero, y el deseo de constituir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo” (Guasch 2009: 17).

“Los ojos en los ojos me disuelvo. Con el pincel en la mano, me reconstruyo, tapo las brechas, me delimito, me restauro, vuelvo al ‘estado’, en escena, para otro, como otro. Sin embargo, nunca es muy sólido, queda esa chispa de asombro, un fogonazo en la mirada” (Lejeune 2009: 230). La escenificación de la muerte que constituye una definición de la fotografía, aparece de forma literal en la fototerapia, como una chispa o fuego tan reveladora como dolorosa. Lejeune compara esta labor de autoexploración en escritores como Charles Baudelaire Baudelaire, Paul Valéry y Antonin Artaud que dibujan en los márgenes de sus escritos, en relación con la dedicación y el trabajo a lo largo del tiempo de un pintor cuyas reflexiones dejan constancia visual en lugar de textual de un mundo interior también autoanalítico.

Si la fotografía ha conseguido hablar de la multiplicidad del yo a través de múltiples exposiciones tanto en la cámara como en el fotomontaje, insertando varios tiempos en una instantánea, Nebreda lleva este instante a su máxima utilizando una única exposición pero con múltiples puntos de vista gracias a su sistema de espejos. La cámara generalmente se esconde, negando la centralidad que ha acompañado a la representación visual durante siglos. El artista se muestra como protagonista y como mirón, espiándose a sí mismo; a través de la cámara de fotos evita mirarse directamente en el espejo. El alejamiento técnico funciona como un sistema de recrea-



David Nebreda, *Autorretrato*, 1989-1990. Subtítulo: *El espejo, ceniza, materia fecal, alfa y omega en la parte delantera* (Nebreda 2000: 68).



Nan Goldin, *Nan después de ser golpeada*, 1993.



David Nebreda, *Parábola de la madre y el hijo*. Madre simula la realización de un retrato del hijo y el hijo hace su autorretrato de tres madres, 1987-1990.



Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, 1480.

ción y desdoblamiento. La construcción simbólica se refiere a sí mismo y a las influencias del arte bizantino, la pintura gótica o el tenebrismo barroco de Carabaggio, como veíamos en la fotografía escénica. Por ejemplo, la frontalidad del *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna (1480).

Ya veíamos en el capítulo sobre archivo, cómo la repetición de elementos y procesos forma parte del proceso creativo, muy relacionado con el aprendizaje y la psicología. Los rituales de Nebreda responden a procesos psicológicos y artísticos interrelacionados. Por ejemplo, tanto el proceso mental como el fotográfico se rigen por un seguimiento y archivo de síntomas estableciendo un paralelismo entre la ficha médica, los apuntes del psicólogo o los bocetos del cuaderno de artista, que generalmente se muestran como una colección de fetiches, como aparece en la *Parábola de la madre y el hijo* (1989-1990). Además de las influencias artísticas, podemos apreciar numerosas referencias religiosas y filosóficas. Igual que las confesiones en la consulta psiquiátrica o en la iglesia, el artista coloca el peso de su dolor en el espectador, que se convierte en cómplice. El observador se vuelve vulnerable en el proceso de sacralización del mártir, incorporando al mito del artista loco un realismo hiriente, pero también hablan de un espectador que contempla estos sacrificios y, por tanto, que se sacrifica al verse afectado por la capacidad de autodestrucción del ser humano. El mito del artista se genera a partir de la

muerte, el sacrificio, la resurrección. El enfermo psicótico se esfuerza por evitar el delirio, mientras que la neurosis encierra más culpabilidad. El ritual del psicótico consiste en la repetición de actos mágicos, milimétricos y naturales. Por el contrario, “el proceso artístico es más próximo al juego infantil, en el que los participantes, de común acuerdo tratan de representar un acto adulto, es decir, inofensivamente sagrado” (Nebreda 2002: 23).

La obra de Nebreda aparece contextualizada junto a otros autorretratos abismales en la investigación de Lorena Amorós, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último* (2005). La autora profundiza en la capacidad del autorretrato para transmitir una experiencia dolorosa a través de la desnudez, la exhibición y la mutilación del cuerpo para llevar al límite su experiencia vital. Dada la fusión de arte y vida del arte corporal o *body-art* podemos considerarlo una estrategia autobiográfica. Sin embargo, no voy a profundizar en este tema porque se aleja de la fotografía y porque está más cerca del activismo y la lucha social que de las intenciones intimistas de la autobiografía. Esta contradicción del individuo y el grupo aparece en la exposición *Post Human* (Nueva York, 1992). Su comisario Jeffrey Deitch plantea el concepto de “Anti-Autorretrato” a través de los artistas: Charles Ray, Felix Gonzales-Torres, Nan Goldin, Cady Noland, Kiki Smith, Andres Serrano, Matthey Barney, Mike Kelley, Paul McCarthy,

Janine Antoni, Robert Gober o Cindy Sherman. Esta idea del anti-retrato aparece unida al dolor y a la muerte en el análisis de Amorós (2005: 344) sobre Van Gogh, Hippolyte Bayard, Wim Wenders, Sterlarc, Bob Flanagan, Ron Athey, Otto Muhel, Antonin Artaud, Orlan, David Nebreda y Shinya Tsukamoto:

“(…) los paradigmas de artistas más extremos que, partiendo de las premisas de Antonin Artaud, asumen un contacto ‘peligroso’ con ‘lo sagrado’, con ‘lo abyecto’, para llevar a cabo su proyecto de auto-génesis, en el que la enajenación de la identidad no tiene fin. Como se puede advertir, el caso más radical es el protagonizado por Orlan, si bien debemos tener muy en cuenta aquel de David Nebreda, para quien el resultado de sus prácticas de punición parece ser la única garantía de re-vivificarse, de regenerarse, de autorizarse un ‘nuevo nacimiento’. Por ello es necesario su sacrificio: pagar el precio de la sangre le sirve para compensar la indigencia de su identidad escindida. (...) Una identidad que necesita ser destruida para reconstruirse, y que muestra claramente la crueldad de vivir una existencia que se sustenta en la tensión de morir, en ‘la experiencia afectiva de su propia muerte’”¹⁵.

El trazo del pintor se traduce a la huella de la cámara o al índice. Hablar del trazo sobre el cuerpo de Nebreda es definir este gesto como una forma de escritura fotográfica autobiográfica. El autor se infringe dolor, como una huella o una herida que evidencia un dolor más interno y que viene expresado por la actuación para la imagen. La herida sobre el cuerpo tiene un precedente fundamental en las acciones de los años

setenta del siglo pasado, con artistas Gina Pane, Chris Burden o Tania Bruguera, que ponen sus cuerpos al límite. En *Acción sentimental* (1973) de la artista italo-francesa Gina Pane, en la que se corta la mano con una cuchilla y deja resbalar la sangre entre los dedos. En toda su obra subyace el miedo a la muerte y la búsqueda de un sentido a su existencia.

“Pierdo mi identidad reencontrándola en los otros, un vaivén, un equilibrio de lo individual y de lo colectivo, el cuerpo transindividual. Sufro, luego existo. (...) Yo, la artista soy los otros; a vosotros me dirijo por que sois la unidad de mi trabajo: el otro. (...) Si yo abro mi cuerpo es para que vosotros podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro”¹⁶.

En la acción *Cuerpo presente* (1975), Gina Pane empieza por cortarse lentamente la parte superior del pie con una cuchilla de afeitar. Después, comienza a caminar dejando un rastro de sangre en el suelo, así como las huellas de los pies perfectamente visibles. Cada una de las improntas es singular, única y moldeada solo a partir de su propia sangre. Finalmente, camina descalza, mientras la herida continua sangrando, por un camino de brasas ardientes y ceniza.

Entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, el cuerpo humano era el centro de investigación de muchos artistas interesados por el *body art*, rompiendo los límites corporales como una forma de ruptura con los límites sociales. A través de la performance, los *Accionis-*



Gina Pane, *Acción sentimental*, 1973.



Orlan, *Operation opera num 16*, 1995. "El cuerpo está obsoleto. Lucho contra Dios y el ADN! [This body is obsolete. I fight against God and DNA!]" –Orlan.



Orlan, *La reencarnación de San Orlan, Reincarnation of Saint Orlan*, 1990.

tas vieneses, como Hermann Nisch, Otto Mühl, Günter Brus o Rudolf Schwarzkogler, entre otros artistas como Gustav Metzger, Raphael Montanez Oriz, Yoko Ono, Chris Burden, Vito Acconci, Ana Mendieta y la mencionada Gina Pane, querían romper con los tabúes y la moralidad instaurados. Las acciones solían incluir textos vídeos y pinturas, como evidencias de sus experiencias extremas. A pesar de lo estridente del masoquismo, el dolor, la esclavitud o el canibalismo, Lorena Amorós (2005: 320) destaca un silencio impropio del arte, a partir del libro *El procedimiento silencio* de Paul Virilio (2001: 55):

"El fin del `arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO'. Sin duda, este `cambio' ha intensificado un interés por la fisicidad, la corporalidad, como se desprende de la obra de los artistas contemporáneos más radicales: Orlan o David Nebreda en lo que concierne a proyectos propiamente concebidos como autorretratos; y Bob Flanagan, Ron Athey, Franco B... entre otros, herederos de las prácticas de los Accionistas vieneses y de las de los artistas del *Body Art*. Estos creadores tratan de abrir nuevos espacios de identidad, rebasando las fronteras entre el exterior y el interior, a través de la experimentación de sus cuerpos, es decir, sin tratar de buscar una trascendencia, una `aproximación reflexiva' más allá de lo individual".

El murmullo desplaza el protagonismo autobiográfico, no hiere, porque a pesar de la crudeza de estas imágenes, explica Nebreda que su vida contiene mucho más dolor del que puedan mostrar sus heridas. A pesar de lo dañinos que

puedan llegar a ser sus autorretratos, existe un juego muy sutil entre la ocultación y la exhibición. El confinamiento en su casa se desborda al salir por el objetivo de la cámara a un exterior inabarcable, una realidad que coexiste con su mundo imaginario, como dos planos que, en lugar de ser paralelos (representación o copia) fluctúan entre lo visible y lo invisible, chocando en el relato autobiográfico. En palabras del artista, "recomiendo el silencio, hablar más bajo" (Nebreda 2002: 23). A medida que avanza mi trabajo, la autobiografía se vuelve más silenciosa, trasciende la palabrería y el egocentrismo, tiende al vacío, no tanto por alzar la voz del subalterno por encima de las otras voces sino por silenciar aquellas que oprimen e impiden la diversidad y particularidad del pensamiento propio.

Insisto en la importancia de los textos de Nebreda (2002: 21) porque explican cómo la fotografía purifica porque supone una promesa de eternidad: primero, por su verosimilitud, que permite constatar su irre realidad, ver su apariencia; y segundo, por su facultad para trazar un tiempo paralelo al esquema mental, que permite reinventarse a través de la ficción. Pero no es necesario llegar a los extremos para recordar que la práctica autobiográfica, tanto en literatura como en fotografía comparte un mismo dilema: pone en juego los límites entre una realidad inasible y su ficción, la pose o la escenografía, retando al espectador a cuestionar su mirada

sobre los demás y sobre sí mismo. La fotografía autobiográfica propone un espacio de silencio donde autor y lector u observador se proyectan, dialogan y avanzan en un espacio común, artístico e íntimo.

Independientemente de los usos terapéuticos utilizados por la psiquiatría o la psicología, el arte se ha utilizado desde sus orígenes con fines curativos. Bajo el término “imagerapia” reúno a continuación proyectos que utilizan la fotografía como método de introspección. La representación del “yo” proporciona un punto de vista exterior y diverso respecto de nuestra propia conciencia que se ha utilizado tanto por artistas, como médicos o psicólogos como mecanismo de revisión de sí mismos desde afuera, un nuevo prisma. A menudo, la práctica artística se ha utilizado como una forma de sanación: por un lado, como confrontación con uno mismo (por ejemplo, experimentando con los límites corporales en el caso de las performances) y, por otro, como vía de escape de los verdaderos problemas, casi como una forma de meditación, de desconexión de la rutina de la vida diaria o de hobby.

Generalmente, los artistas se han ocupado de sacar a la luz tanto traumas individuales como colectivos que aquejan al ser en general, procesos sociales que nos aíslan y nos destruyen tanto en grandes catástrofes (como veíamos en los memoriales de Boltanski y otros artistas que han reconstruido la memoria colectiva) como

en las alternativas más individuales que veremos a continuación. La sanación se debe a la capacidad del arte para proporcionar un espacio de encuentro con uno mismo gracias a la publicación o puesta en común a través de las obras.

La imagen autobiográfica es un espacio íntimo o de encuentro de las diferentes facetas en las que se disocia el yo, lo cual presupone una diferencia entre lo que creemos ser, lo que queremos ser o lo que somos. Este punto en común de alteridades se refiere tanto al autor como al espectador que incorpora su memoria completando el significado de la obra. El autobiógrafo convierte al espectador en confidente haciéndole partícipe de un secreto y, por tanto, haciendo del diálogo una cura posible para ambos. Dicho de otra manera, las capacidades terapéuticas del arte no sólo se producen en la relajación o la liberación que proporciona compartir el peso de algo que recae en nuestros hombros con otros, sino también en la contemplación, en asimilar, interactuar con esa confidencia como espectadores o bien, dándole un sentido a la imagen, como consumidores visuales. La fotografía autobiográfica tiene una función terapéutica en la medida en la que convierte en digerible aquello que no podía compartirse: un secreto como una herida enquistada que comienza a cicatrizar al airearla.



Catherine Opie, *Autorretrato (Cortando)*, *Self-portrait (Cutting)*, 1993.

6.2. La enfermedad del arte: ceguera y amnesia

“El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera”
–Pepe Espaliú¹⁷.



Cristina García Rodero, *Autorretrato*, 1972. Su vida, dedicada a documentar fiestas y ritos populares, han llevado a esta fotógrafa española a destacar hoy en día en la agencia Magnum, a pesar incluso de una enfermedad en los ojos que deteriora su visión.

En este apartado, me planteo la posibilidad de incluir los problemas visuales como una enfermedad o un tratamiento para otro tipo de problemáticas artísticas. Aunque este apartado podría incluirse en el capítulo anterior sobre autoficción, debido a los artistas y a que realmente habla de la puesta en escena de un problema de visión, más que de una ceguera médica, lo he incluido en este capítulo sobre fototerapia por varios motivos. En primer lugar, veremos que la obra de Sophie Calle enfoca la ceguera desde múltiples estrategias artísticas, desde la fotografía de archivo o las acciones además de la puesta en escena y el disfraz que veíamos en el quinto capítulo. En segundo lugar, profundizar en la obra de Sophie Calle me permite revisar los capítulos anteriores según el interés de la fototerapia para las investigaciones artísticas. En tercer lugar, la interacción de esta artista con el escritor Enrique Vila-Matas me permite analizar un tipo de imagen dialéctica como resultado de sus interacciones fotoliterarias. En cuarto lugar, me planteo la posibilidad de incluir la autobiografía como un tratamiento posible para la construcción, la destrucción o la reparación de la identidad.

Como hemos visto anteriormente, existe un problema de diagnóstico en función del punto de vista completamente diverso entre el arte, la medicina, la psicología, las corrientes, épocas, pensamientos, personas o instituciones. En la fototerapia, aparece una crítica al diagnóstico médico, desconsiderado con la espera y la forma de señalar y cosificar el cuerpo, muy relacionado con el feminismo y las reivindicaciones de la discriminación hacia las minorías. La enfermedad que afecta al arte, la ceguera, se combate desde los orígenes del arte, gracias a la creación de imágenes de resistencia porque abren los ojos a las imágenes autoritarias, es decir, que imponen diferentes tipos de poder: histórico, social, político o científico. Este último es uno de los más peligrosos y difíciles de detectar en nuestra sociedad dado que la medicina y la psicología gozan de un estatus completamente privilegiado y todopoderoso, desafortunadamente ligado a nuestro sistema de gobierno capitalista. Por ejemplo, en la autobiografía de Roland Barthes (2004: 51) aparece el siguiente error de diagnóstico de una fotografía de una de las hojas que mensualmente añadían a su ficha médica:

Diagnóstico plural

Hace tiempo que una vanguardia artística consiguió un éxito espectacular con aquella imagen de un hombre que acuchillaba un ojo de una mujer. De esa manera el aparato arte ha ido diagnosticando nuestra vida subjetiva en su modo patético como "ceguera parcial", o en su formato irónico como "ceguera a tiempo parcial".

Hoy puedo decirte que se han sustituido los viejos juicios, la manera antigua de descalificar al otro o de excluirlo, por una nueva estrategia que consiste en diagnosticar, dejarlo todo hecho un diagnóstico.

Quiero mostrarte algunos ejemplos a partir de individuos dibujados para proteger su identidad:

1. Desesperación total por incapacidad asociativa.
2. Adicto a formas de vida no monetaria.
3. Estrés de cantidad.
4. Dolencias iatrogénicas. Suceden por el paso de un extremo consumismo a una imposibilidad de consumir.
5. Excluido no recuperable. Diagnóstico en sociedades sin compasión.
6. Úlcera abarcativa. Proviene del hecho del trabajo no remunerado.
7. Asma por colapso de estímulos.
8. Pérdida de la infancia prematura, hoy localizada en los dos años.
9. Sujeto de la cadena cismogénica. Aquel que pasa de víctima a verdugo, aplicable a estados.
10. Mixofobia. Terror a mezclarse con ajenos.

El diagnóstico en el futuro estará impreso en la uña y se obtendrá a partir de una interpretación gráfica de la huella digital tradicional. Será el momento en el que los humanos perderán la identidad para obtener el diagnóstico. Víctimas de diagnóstico.

Javier Peñafiel, *Diagnóstico plural*, 2008.

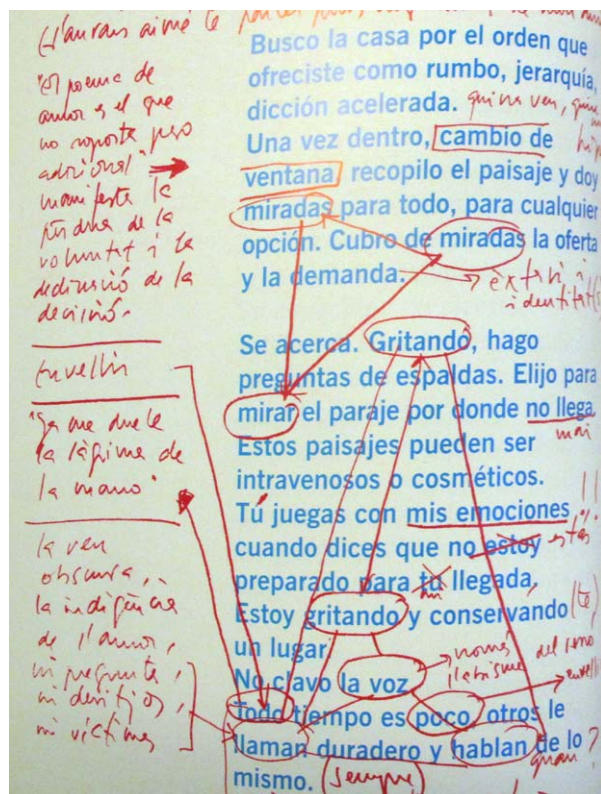


"La tuberculosis- retro, (...) Enfermedad indolora, inconsistente, enfermedad limpia, sin olores, sin `eso`; un gran archivo que se podía medir por metros, archivos y fichas médicas "sin otra señal que su tiempo, interminable..."; recordando el control de la ciencia sobre el enfermo "(...) uno estaba enfermo o curado, en forma abstracta, por un puro decreto del médico; y, en tanto las otras enfermedades des-socializan, la tuberculosis, en cambio, nos arroja dentro de una pequeña sociedad etnográfica con algo de tribu, de convento y de falansterio: ritos y prohibiciones, protecciones".

A través de las fichas médicas, la medicina dota al diagnóstico clínico de una objetividad superior al de otras disciplinas como la artística. Sin embargo, estos artistas reclaman el uso de las terapias alternativas, desde la música hasta el dibujo, como una forma de entender la enfermedad, un proceso de normalización que es más personal que científico y cuyos beneficios carecen de importancia en el mundo de la medicina. El enfermo se constituye a partir de estos informes, prescripciones, restricciones, formularios y archivos como un caso médico más, alejado de su individualidad y desarmado ante la maquinaria médica. La cuestión del diagnóstico depende de los ámbitos de conocimiento, de las culturas y de los enfoques que, al igual que el artístico, han ido evolucionando y dando pie a trabajos sobre la enfermedad. Sobre esta contradicción ironiza la obra *Diagnóstico plural* de Javier Peñafiel (2008: 68). En este proyecto, la ceguera de las víctimas de diagnóstico sufren un exceso de información mediática con síntomas

tales como la "desesperación total por incapacidad asociativa" o el "Estrés de cantidad" o "Pérdida de la infancia prematura, hoy localizada en los dos años". Así explica Peñafiel su obra "De esta manera el aparato arte ha ido diagnosticando nuestra vida subjetiva en su modo patético como `ceguera parcial`, o en su formato irónico como `ceguera a tiempo parcial`".

El diagnóstico médico depende del juicio y la moral vigente en cada periodo histórico y, en lo que al arte le toca, a la mirada. Como veremos a continuación, las creencias y los rituales determinan nuestra iconografía y también la manera en la que los artistas y los espectadores se enfrentan a la enfermedad tanto física como mental. La mirada autobiográfica critica la superioridad del criterio científico, aplastante y todopoderoso, es la enfermedad que trata de combatir la autobiografía. De ahí que este capítulo sobre la ceguera se sitúe en el centro de interés de las últimas tendencias en el arte y que la autobiografía cumpla una función curativa que redefina la mirada. Aunque todo mi trabajo hace referencia al poder político del arte, me centro en su lucha contra una patología visual, que pretende dar valor a lo individual. Las enfermedades no se curan por el hecho de no mirarlas o de aislarlas en determinadas instituciones y, en este terreno de normalización, educación y comprensión, el arte y, en el caso que nos ocupa, existen numerosos ejemplos.



Javier Peñafiel, *Tragedia de las corporaciones: ignorancia*, 2000.

Independientemente de los deseos del hombre por impedirlo, el tiempo no cesa de correr. En este devenir precipitado, la fotografía se planta como una esperanza para detener ese envejecimiento. Aunque dejemos de mirar, de sentir o de vivir, la vida continúa. Como sucede naturalmente en el parpadeo, el obturador impide que veamos a través del objetivo durante unos instantes, causando una ceguera momentánea. Esto mismo sucede con la captura fotográfica digital que muestra una imagen en lugar de otra, a través de su pantalla LCD. Incluso llegamos a acostumbrarnos o a adelantarnos al momento de la toma y a la convivencia con las imágenes capturadas que bloquean momentáneamente la visión a través de la máquina. La obra de la artista Sophie Calle critica la constante vigilancia a la que nos sometemos voluntariamente en esta sociedad, la forma en la que deliberadamente construimos nuestra imagen para los otros.

En principio, S. Calle puede considerarse como un fotógrafo documental ya que recoge imágenes que van a parar al olvido o forman parte de la memoria o definición de nuestra historia. Para ello, se apoya en estrategias *performáticas*, interviniendo y manipulando las situaciones más allá de los límites de la fotografía. Sus fotografías se basan en el intervencionismo en la escena: manipula e inventa situaciones para mostrarnos su punto de vista y también como forma de vida. Esto sucede en una serie de fotografías tomadas por un detective privado

que contrata su madre para que investigue a Sophie (*The Shadow*, 1981); o viceversa, cuando se decide a perseguir a un extraño por las calles "sólo por diversión" (*Suite vénitienne*, 1980). La fotografía se dobla a la apariencia de una investigación policial para demostrar las repercusiones de la investigación artística en la vida y viceversa. Los propósitos científicos o criminales determinan el lenguaje escrito y visual dándole un sentido nuevo al reinsertarlo como pieza artística.

La figura del detective demuestra los efectos de la vigilancia, de una sociedad que se ha habituado a ser grabada y perseguida, como aparece en esta obra. "Las fotografías sirven a Calle como una 'evidencia' de la veracidad y la autenticidad de los hechos, también como su propia existencia, pero sólo 'prueban' lo que se describe en el texto adjunto, mientras que éste sólo describe lo que aparece en su fotografía. En otras palabras, la fotografía y el texto se autentifican mutuamente, pero ninguno puede 'probar' nada de hecho"¹⁸. Por mucho que la historia requiera tanto la fotografía como la palabra para narrar los hechos, ninguno de los dos medios es capaz de probar que se trata de una historia real en lugar de una performance o interpretación para las cámaras ni para el detective ni para sí misma. Una vez más, la autobiografía resulta escurridiza, en un terreno intermedio entre la vida y la obra, entre la mirada y la lectura.

La visión distorsionada aparece en el mencionado proyecto *Doble ceguera* (*No sex last night -Double Blind*, 1992) de la artista francesa Sophie Calle y el fotógrafo norteamericano Greg Shephard quienes emprendieron un viaje de Nueva York a California. Este falso documental gira entorno al amor no correspondido por el fotógrafo. El autoengaño de la artista demuestra la capacidad de la imagen para manipular a los otros y a uno mismo. Ambos comparten una intimidad pero siempre vista desde un punto de vista diferente, es decir, una verdad que sólo existe en el relato autobiográfico.

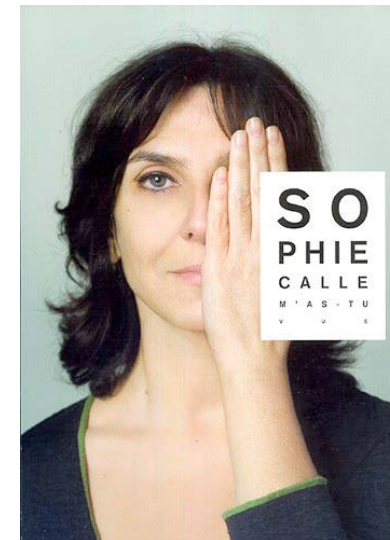
En el instante de ceguera fotográfico, el obturador nos impide ver aquello que fotografiamos. El espejo, la cortinilla o la imagen digital que irrumpe en la pantalla, elimina el transcurso vital, planteando un doble juego (*double blind*) entre lo que vemos y lo que nos mira. Este doblez de la mirada se relaciona con el proceso terapéutico en el libro de estética *Lo que vemos lo que nos mira* de Didi Huberman (1997, ed. 2006). Su autor defiende que la mirada es dolorosa porque supone un choque entre aquello que vemos y lo que nos mira. Esta dialéctica de la imagen se debe un “poder tal de alteración donde se abre justamente el antro de lo que mira al niño –la obra de la ausencia, la obra de la pérdida- en el corazón mismo de ese objeto que él ve aparecer y desaparecer” (Didi-Huberman 2006: 51). Dejar de mirar, esconderse y desaparecer activa el duelo visual, la reparación de una

muerte simbólica. Según la mencionada teoría freudiana del *Fort-Da*, el niño “se sentirá mirado por la pérdida, en un `juego del duelo que hará jadear rítmicamente las lágrimas del miedo con las de la risa. (...) ¿Qué nos enseña entonces esta conmovedora dramaturgia? En primer lugar, lo que de ella dice Pierre Fédida, que observó la escena: a saber, que `el duelo pone al mundo en movimiento”, explica Didi- Huberman a partir de *La Ausencia* de Pierre Fédida¹⁹. Por tanto, la relación del objeto artístico con la configuración de la personalidad adulta pasa por una teatralización en la que la fotografía juega un papel fundamental. A través de la interpretación y el juego con esa imagen del pasado, se produce una metamorfosis, una posibilidad de cambio, de alteridad y, en esa transformación de la mirada, tiene lugar la terapia del arte.

Cerrando los ojos podemos transportarnos a otro lugar o sentir a una persona lejana, consiguiendo que las imágenes del pasado sustituyan la experiencia del presente. A esto se refería Trapiello, como explico en el capítulo 4 sobre la imposibilidad de relatar y vivir la vida simultáneamente. El párpado cerrado de S. Calle sustituye su mirada por sus textos autobiográficos, como si determinadas historias sólo pudieran contarse en la oscuridad total. Sin embargo, no asistimos a una confesión estrictamente textual ya que el juego con la imagen resulta fundamental, reconocer la esclavitud de la mirada, la vergüenza o la incapacidad para iluminar determinados



Sophie Calle, *Suite veneciana*, 1980.



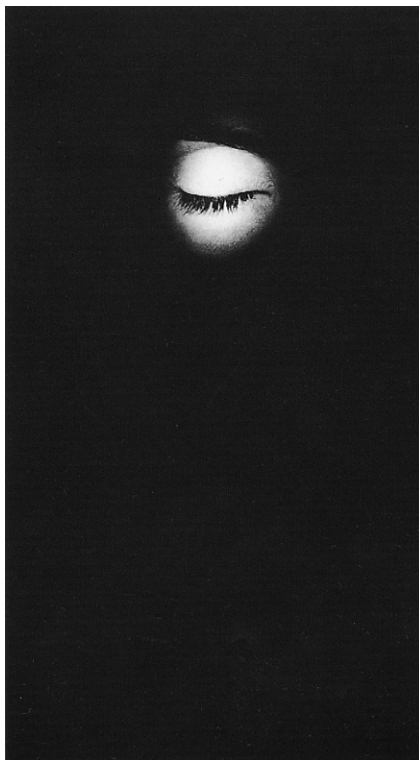
Sophie Calle, portada del libro *Me has visto? M'as tu vue*, Centre Pompidou & Edition Xavier Baral, 2003.

Parece estar reflexionando –unos segundos de respiro–, ¿será que intenta recordar? Luego habla: “¡Sus ojos, reconozco sus ojos, esos ojos tenía que haberlos ocultado!”. Da un paso atrás para fotografiarme. Dice: “¿Quiere que caminemos juntos?”. Asiento con la cabeza.

17 h. Mientras caminamos, me pregunta qué he visitado en Venecia. Ante mi silencio recurre a otro ardid: dice que no debía haber dejado mi carné de identidad a la vista, en la recepción del hotel. Invención irrisoria. Le sonrío.

Me alivia que no diga: “Yo en su lugar...” o: “Debería haber...”. Me gusta la torpeza con que procura ocultar su sorpresa, su deseo de ser el dueño de la situación. ¿Y si, de hecho, fuera yo la víctima inconsciente de su juego, de sus trayectos...?

Quiere saber si visité tal iglesia, tal



Sophie Calle, *Autobiografías: El otro*, 1992. “Me gustaba este hombre, pero, desde nuestra primera noche de amor tuve miedo de mirarle. Aún creía amar a Greg, y temía ser invadida por la idea de que el hombre que estaba en mi cama no era el bueno. Preferí cerrar los ojos. En la oscuridad, al menos, subsistía la incertidumbre. Un día cometí la torpeza de decirle por qué, en la cama, mantenía los párpados cerrados. No dejó traslucir nada de sus pensamientos. Meses más tarde, liberada por fin del fantasma de Greg y de mis dudas, abrí los ojos, segura ya de que era a él a quien quería ver. No sabía que sería nuestra última noche: él iba a dejarme. ‘Lo que sucede posee tanta anticipación que no podemos nunca atraparlo y conocer su verdadera apariencia’ (R. M. Rilke)” -Sophie Calle.

pensamientos constituyen esta autobiografía fototextual. En 1988, la autora recopila una serie de *Historias autobiográficas* (*Autobiographical Stories*):

“Aunque esta obra se remonta a mi pasado, a mis primeras fotografías, no se trata de un intento de reunir recuerdos personales. La idea consistía en darle un regalo de cumpleaños a un amigo, y me encontré ante un pequeño libro de cuentos. Esta obra también tiene que ver con el juego de invertir los papeles. Aquí estoy representada como una exhibicionista, y la idea es la misma que en *La Filature*: ser mirada. Por aquellos tiempos yo había sido una chica strip-tease de verdad en Pigalle; duró un mes. Se trataba a la vez de un trabajo real (necesitaba dinero) y un rito de inversión de papeles. Me propuse hacerlo cuando era más joven y viajaba por Estados Unidos; pero en aquel momento la mera idea de ser una chica strip-tease me escandalizaba. Pensaba que era algo vergonzoso, pero diez años después pensé que era una vergüenza sentir vergüenza y quise vengarme haciéndolo. Era algo con lo que tenía que reconciliarme, no podía rechazar algo sólo por cuestiones morales”²⁰.

Como veíamos en el capítulo sobre autoficción, el uso de la imaginación es un recurso bastante habitual en la autobiografía, como en los autorretratos que sitúan al artista al otro lado de la cámara o los álbumes que recopilan más detalles que nuestra propia memoria; son ejemplos de la multitud de formas en las que el autor apenas es capaz de mirarse a sí mismo. El engaño forma parte del lenguaje mismo, bien sea fotográfico o literario, convierte a la autobiografía contemporánea en un diálogo engañoso

entre mentira y realidad, en el que se necesitan al menos dos jugadores: un espectador incrédulo y un artista juguetón. La autoficción implica construirse como otro, es decir, incorporar la alteridad a la definición de autobiografía.

En una de sus *Autobiografías* titulada *El otro* (1992), los párpados cerrados de Sophie representan la imposibilidad de mirarse a sí misma, como aparece en otras obras de arte autobiográficas. Construye un personaje a partir del azar, un encuentro, un espacio vacío aunque habitado, o una intuición, que fotografía tratando de conocerlo. La fotografía *El otro* muestra su propio párpado cerrado, aislado del resto del rostro por una máscara negra que, como una mirilla cerrada, se mantiene cerrado, incapaz de ver más allá de uno mismo. La mirada intencionada hacia uno mismo define la autobiografía contemporánea, especialmente cuando esta narra una transformación escondiéndose, disfrazándose o desnudándose. Habitualmente la fotógrafa Sophie Calle trabaja sobre la ceguera, la distorsión de la realidad y la necesidad de inventarse la vida que no tiene. Sobre *El otro*, S. Calle se basa en unos versos de J. M. Rilke:

“Me gustaba este hombre, pero, desde nuestra primera noche de amor tuve miedo de mirarle. Aún creía amar a Greg, y temía ser invadida por la idea de que el hombre que estaba en mi cama no era el bueno. Preferí cerrar los ojos. En la oscuridad, al menos, subsistía la incertidumbre. Un día cometí la torpeza de decirle por qué, en la cama, mantenía los párpados cerrados. No dejó traslucir nada de

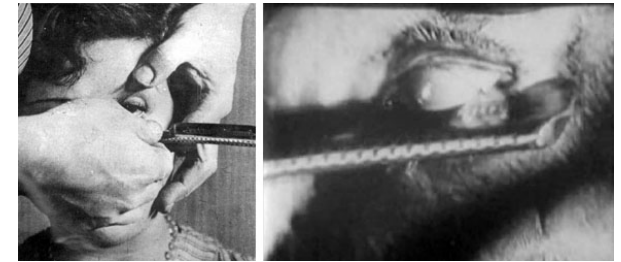
sus pensamientos. Meses más tarde, liberada por fin del fantasma de Greg y de mis dudas, abrí los ojos, segura ya de que era a él a quien quería ver. No sabía que sería nuestra última noche: él iba a dejarme. 'Lo que sucede posee tanta anticipación que no podemos nunca atraparlo y conocer su verdadera apariencia'" (*Íbidem*).

En esta obra, Sophie Calle comparte sus frustraciones amorosas con un público que no conoce y se expone a ciegas. La imagen del párpado cerrado esconde los anhelos y frustraciones más íntimas de la artista y dificulta el acceso a su mirada, a sus anhelos y sus sueños frustrados. En el comentario sobre la imagen, Calle justifica la incapacidad del ser humano para experimentar y representar determinadas cosas simultáneamente. Ya hemos visto en la misma definición de autobiografía cómo el relato o la representación de una experiencia te aleja de la misma. Los ojos se han utilizado para simbolizar el inconsciente del artista en numerosas películas, como el ojo rasgado en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel (1929) o las imágenes subliminales de ojos insertadas en varias películas de Alfred Hitchcock. Asimismo, la literatura da cuenta de este doble juego entre la palabra y la imagen, como veíamos en la mencionada novela *Austerlitz*, que el protagonista visualizaba una y otra vez una misma cinta de vídeo hasta que llega a enfermarse por saturación visual. Las imágenes de la memoria viajan de la palabra a la imagen fija, acelerando el análisis visual hasta a la extenuación. Un ejemplo de estas imágenes au-

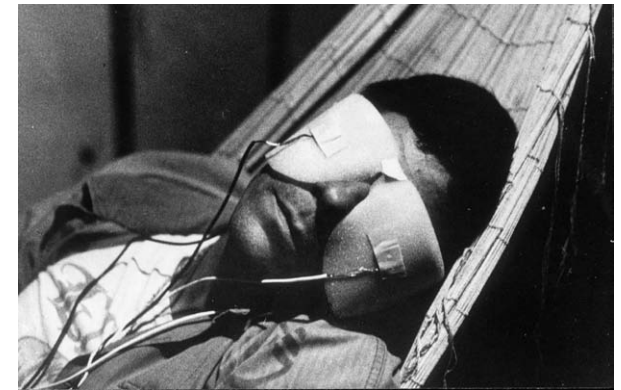
tobiográficas aparece en la siguiente reflexión: No son las puertas reales lo que desencadena su reflexión, sino imágenes de las mismas que le asaltan en el sueño. El desgaste de la mirada en la novela se debe a la repetición fílmica en una cinta ralentizada repetida incesantemente rasgando los párpados aparentemente cerrados del protagonista hasta dañar su mirada.

"Tanto si mantenía los ojos muy abiertos como cerrados, durante toda la noche vi imágenes de Terezín y del Museo del Gueto, los ladrillos de los muros e la fortaleza, los escaparates del bazar, las interminables listas de nombres, una maleta de cuero con una doble etiqueta del Hotel Bristol de Salzburgo y Viena, los portales cerrados que había fotografiado, la hierba que crecía entre los adoquines, un montón de briquetas ante la entrada de un sótano, el ojo de cristal de la ardilla y las sombras de Ágata y de Vêra. (...) Sólo hacia el amanecer me dormí un rato, pero incluso entonces, en la más profunda inconsciencia, la sucesión de imágenes no se interrumpió sino que se condensó en una pesadilla" (Sebal 2002: 203).

De este juego entre el pasado y el futuro trata la fotonovela *La Jetée* (1962) de Chris Marker. La facilidad del cine para hacernos viajar en el tiempo aparece aquí ralentizada por el uso de fotografías secuenciadas. En esta película esencialmente fotográfica, su director plantea un viaje en el tiempo, un viaje imposible que sólo la imagen es capaz de reproducir. Un experimento lleva al protagonista del film a ver su propia muerte, mediante una sucesión de fotografías y texto.



Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, 1929.



Chris Marker, *La Jetée*, 1962.



Paloma Navares, *Herida*, 2000. La pupila rasgada aparece cosida con grapas.



Paloma Navares, *Unidad Cero*, 2001.

Esta fotonovela, según la denomina el mismo Marker, cuestiona la validez de la experiencia, la ficción como documento y el paso del tiempo mediante imágenes fijas, una obra donde no existen los límites, una obra de arte ilimitada, total. En el año 1995, Terry Gillian adaptó la película de Marker bajo el título *Doce monos* (*Twelve Monkeys*). El guión explica la compleja relación del hombre con el tiempo: “No estamos en el presente ahora” o “Usted sabe lo que se dice a causa de las imágenes”. Gracias al juego temporal, ambas películas profundizan en los miedos de una civilización hacia un futuro catastrófico: en el caso de Marker, una guerra nuclear, y en el de Gillian, una epidemia. Ambas giran entorno a un hombre que vive aterrorizado por el recuerdo de una muerte: la suya propia. La alteración temporal de los fotogramas permite al cine y a la fotonovela, transmitir el desconcierto de la amnesia, la ansiedad y la preocupación. Al igual que la novela de Sebald describe la parálisis del espectador, vemos cómo la alteración de la cronología y el cruce de lenguajes proporciona un tipo de autobiografía que trasciende los géneros y las disciplinas.

La autoficción supone una cura de la obsesión y rigidez de la verdad aplastante de la autobiografía, tal y como explica Chris Marker en la película *Ak* (1985). Este documental es la adaptación épica de *El rey Lear* dirigida por Akira Kurosawa, quien dijo: “He hecho una película tal y como a mi me gustaría ser”²¹. En el trabajo auto-

biográfico de ambos cineastas, la ficción constituye su fiel autorretrato. En palabras de Marker: “El proceso de hacer películas está en comunión con uno mismo, la manera en la que el pintor o el escritor trabaja, no necesariamente experimental. Al contrario de lo que la gente dice, utilizar la primera persona en el cine suele ser un signo de humildad: ‘Todo lo que tengo que ofrecer es a mi mismo’” (*Íbidem*). La ficción no tiene los límites del lenguaje literario sino que se aplica a todos los medios. Las narrativas de ficción, la fantasía y el imaginario futurista con el que convivimos y proyectamos nuestros miedos suponen otra forma de autobiografía, incluso de terapia o método de autodefensa para comprender la imposibilidad de movernos en la línea del tiempo. Los creadores tienen la capacidad de fabricar su vida en mundos paralelos e imaginarios imposibles donde escapar o refugiarse de la rutina o el encierro cotidiano. Tanto en las fotografías de S. Calle como en las películas de C. Marker, la amnesia se va curando gracias al mismo proceso creativo, como si la imagen abriera una brecha, dolorosa pero efectiva, para provocar al espectador y la consciencia sobre sí mismo.

Existe una interacción literaria en las colaboraciones entre fotógrafos y literatos quienes comparten imaginario, personajes e incluso obras. La permeabilidad fotoliteraria se ve claramente en las relaciones de la fotógrafa Sophie Calle con varios escritores a quienes solicita que escriban un relato que ella pueda llevar a la vida



Sophie Calle, *Autobiografías: La amnesia*, 1992. "Por mucho que mire, nunca recuerdo el color de los ojos de los hombres, ni su estatura, ni la forma de su sexo. Pero pensé que una esposa no debe olvidar ese tipo de cosas. Hice, pues, un esfuerzo para combatir esta fastidiosa amnesia. Ahora sé que tiene los ojos verdes" -Sophie Calle.

real. Uno de estos escritores es el leonés Enrique Vila-Matas, que se inmiscuye en el proceso creativo-vital de la artista francesa, cuando le escribe un cuento para que ella lo lleve a la realidad en 2007. Las pretensiones de Vila-Matas de inmiscuirse en la vida real, ya aparecen en una novela de 1975 titulada *La asesina ilustrada*, que escribió durante su estancia en la buhardilla de Margarite Durás. Su vida y su obra se entremezclan al participar del entorno de la escritora. La novela hace partícipe al lector ya que amenaza con provocar la muerte de aquel que lo lea. Por tanto, el lector anónimo se convierte en un personaje más de esta novela. Aunque sus poderes no alcanzan la muerte, sus consecuencias sobre el lector quedan bien recogidas en el comentario de Roberto Bolaño: "La novela era *La asesina ilustrada*, de Enrique Vila-Matas, y que yo sepa ninguno de sus lectores se murió aunque muchos salimos transformados después de su lectura, con la certeza de que algo había cambiado para siempre en nuestra relación con la lectura"²². En su vida en París, Vila-Matas pretendía demostrarse a sí mismo que podía ser un hombre de acción, dotado de una vida más allá de sus escritos. Reflexiona sobre estos intentos autobiográficos en una novela posterior *París no se acaba nunca* (2003):

"Aparentemente, la revisión irónica de los dos años de mi juventud que pasé en París tratando de repetir la experiencia de vida bohemia y literaria del Hemingway de *París era una fiesta*. En realidad, un intento de darles a mis lectores alguna noticia ver-

dadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles" (*Ibidem*).

La autobiografía de Vila-Matas aparece en su página web como un mapa interactivo entre ficciones y confesiones. La "autobiografía literaria", según aparece en su página web, intercala su bibliografía con comentarios personales y detalles de su vida y links de sus referencias e influencias en otros creadores. El autor inicia su "autobiografía literaria" con la siguiente cita de las *Opiniones contundentes* de Vladimir Nabokov: "Pero la mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo"²³. Podemos definir esta autobiografía en la web como metaliteraria ya que ofrece conexiones con otros autores como Franz Kafka, Gombrowicz, Silvina Ocampo, Roberto Bolaño, Borges, Robert Walser o Sergio Pitol.

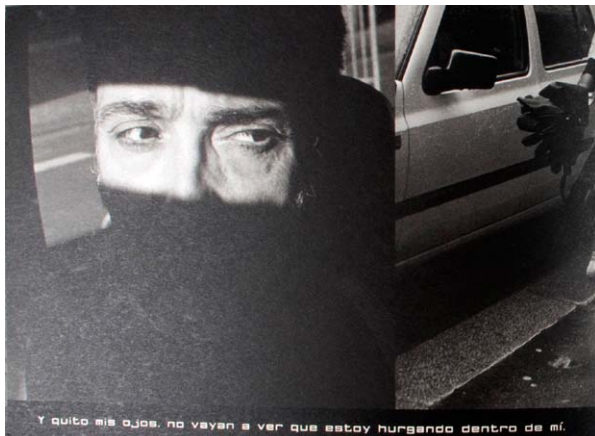
La literatura se muestra como una excusa para investigar a sus referentes literarios también en la novela *Doctor pasavento* (2005). En esta obra, Vila-Matas "está interesado por la desaparición del sujeto moderno y estudia a fondo la historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot, ve cómo un desconocido lo suplanta ante un taxista en la estación de tren de Santa Justa de Sevilla" (*Ibidem*). Lo que comienza siendo un juego en el que pretende perderse por Sevilla como hizo Agata Christie, le



Escucha lo que mis ojos no pueden decirte. Tres moscas negras llevo en los labios. Escucha su zumbido de plomo. Hoy y ayer, son el latido de mil noches juntos. -Alberto García-Alix, Tres vídeos tristes, 2006.



Alberto García-Alix, *Autorretrato: angustia*, 2003. Subtexto en *Tres vídeos tristes*, 2006: *La vida por delante. Eso se siente. / También las propias penas, las tripas, el miedo.*



Y quito mis ojos, no vayan a ver que estoy hurgando dentro de mí. -subtexto A. García-Alix, Tres vídeos tristes, 2006.

lleva a dudar sobre su propia existencia. Ya que nadie le busca, puede que “no sea nadie”. Esta desaparición habla de la soledad del sujeto contemporáneo que tiende a pasar desapercibido, a perderse en grandes ciudades y contextos. Esta idea de libertad se vuelve contra el propio Dr. Pasavento. Tres años después sigue escribiendo sobre él en otra novela titulada *Y Pasavento ya no estaba*. La búsqueda de sí mismo en esta novela, le permite disfrazarse de otros escritores que funcionan como alteregos. Al igual que veíamos en los fotógrafos que trabajan con la impostura, la verdad es secundaria para este tipo de autobiografías, tanto en fotografía como en literatura. Lo importante es el juego de identidades, el desplazamiento del yo fiel al yo ficticio en el que proyectar la ansiedad, inseguridad y falta de autenticidad que preocupa a los autobiógrafos contemporáneos.

De hecho, estos dos mundos se juntan en otro de sus libros, *Exploradores del abismo* (2007), que “contiene hacia el final un relato largo, *Porque ella no lo pidió*, que sintetiza muy bien mi trabajo actual. Incluso pienso que sirve para responder a quienes me preguntan de qué tratan mis libros. Porque es posible que para entrar en mi obra, el mejor primer paso sea leer ese cuento, donde Sophie Calle tiene una actuación estelar” (*Íbidem*). El escritor considera que tiene una obligación moral de buscar la verdad, decir algo que no se haya dicho. En este proceso se da cuenta de que el objetivo no es contar la verdad sino buscarla, definirla como un objeto

de estudio cambiante, al igual que la fotografía contemporánea.

Esta recopilación de escritos *Exploradores del abismo* (2007) retrata una genealogía del buscador, una diversidad de expedicionarios que, de forma repentina, se lanzan a la aventura. Motivados por una simple sospecha de un *afuera* diferente, los exploradores buscan una alternativa a sí mismos, una oportunidad de cambio.

Vila-Matas (2007: s/p) cita a Julien Gracq: “Estoy solo, pero no me quejo. El escritor no tiene nada que esperar de los demás. Créanme. ¡Sólo escribe para él!”. En la literatura de Vila-Matas, siempre hay un Otro presente en su autobiografía, una obsesión metaliteraria que le hace hablar de las ficciones que nos rodean como partes de nosotros mismos. Uno de los relatos de este libro, “Porque ella no lo pidió” explica la decepción de Vila-Matas porque Sophie Calle no encuentra tiempo para llevar a cabo la historia que él había escrito para ella. Cuando el escritor pierde la paciencia, decide pasar a la acción, actuar por su cuenta y llevarlo a cabo él mismo. Este abismo al que se refiere el título se refiere al vacío entre la ficción y la realidad, desde la pérdida del referente hasta los inevitables simulacros.

“En él, Vila-Matas retuerce la metanarratividad llevándonos ante un abismo ante el cual no nos queda más remedio que aceptar que no hay posibilidad de distinguir la realidad de la ficción, que toda ficción es real y toda realidad ficcionada es una nueva rea-

lidad... y que la vida no tiene nada que ver con la literatura ni con la realidad. El relato, la nouvelle, *Porque ella no lo pidió* es sin duda una obra maestra, un ejemplo de lo que Subal no se atreve a definir como “hipometaliteratura”, pero que, sin duda, merece un calificativo propio y personal”²⁴.

En su novela *Leviatán* (1993), Paul Auster incluye el elementos fotográficos a través de un personaje inspirado en Sophie Calle. La naturaleza azarosa y premeditada con la que la fotógrafa observa y analiza su vida, aparece claramente en su obra. Estas relaciones abren un campo de experimentación común entre la literatura y la fotografía contemporáneas, interesadas en la desaparición del autor y la búsqueda de la memoria perdida. Como explica Auster: “Averiguando quiénes eran empezaría a aprender algo acerca del hombre que había perdido, y poco a poco, del fondo iría surgiendo una figura, formada por todo lo que no era”²⁵. Al igual que veíamos en la obra metarreferencial de Vila-Matas, también existe una relectura de un tema común a la historia de la literatura: la identidad perdida. La desaparición del hombre remite al desarraigo que aparece, por ejemplo, en *El extranjero* (1942) de Albert Camús o en *Los emigrados* (2006, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 1992) de W. G. Sebald.

En todos ellos subyace el impulso de la comunicación para evitar la soledad: ser escuchados. Hemos hablado, especialmente en el cuarto capítulo sobre fotografía encontrada, de la relación entre el coleccionismo y la fotografía auto-

biográfica. En su libro *La invención de la soledad* (1982), Paul Auster escribe sobre la falta de nostalgia de su padre, quien se muestra completamente indiferente al recuerdo. Samuel Auster vaga como un zombi, como una persona que no activa la memoria ni siquiera estando en la constante presencia de objetos del pasado con los que convive. Tras su muerte, el padre deja de aparecer en las fotografías, que dejan constancia de la ausencia. A través de las imágenes de familia, el protagonista profundiza en la relación con su difunto padre. Como veíamos en el capítulo 3, los objetos cotidianos se vuelven fetiche gracias a la fotografía que se define como índice por su capacidad para señalar o enmarcar la realidad, para dirigir la mirada hacia aquello que pasa desapercibido y subrayar lo que realmente tiene valor.

Como veíamos en la interacción fotoliteraria del capítulo 3, el diario y la fotografía se han utilizado para dejar constancia del paso del tiempo, de los detalles cotidianos, de las relaciones del día a día, de la familia y de la soledad. El proceso tanto fotográfico como literario sirve para crear un mundo alternativo a una existencia desoladora, convirtiendo las imágenes y las palabras en espacios de refugios personal o político. Por ejemplo, los mencionados diarios de Sylvia Plath, quien se opone a llevar una vida aburrida y convencional; o bien, las series fotográficas en las que Nebreda se resiste a su normalidad insana, su locura y su aislamiento. El espacio

creativo les permite liberarse de sus atormetadas vidas. En 2008, Vila-Matas escribe sobre el aislamiento como una forma de resistencia en su novela *Dietario Voluble*. Sus protagonistas se denominan *hikikimoris*, unos tristes adolescentes japoneses que se niegan a formar parte de la sociedad y se encierran en su aburrimiento, su desgana y su desesperanza social. Este tipo de desaparición es una decisión de existir como un agujero negro de la sociedad sin aportar, sin ser nadie. En palabras del escritor:

“Me parece que el libro es una guía que permite percibir la arquitectura interna de mi obra. Creo que se muestra ahí, con más claridad que nunca, el modo en que vida, lectura y escritura se entretejen y cristalizan en lo que hago. Hay un diálogo directo con una pluralidad de temas, expuestos además con ese ánimo de conversar. El libro tiene una estructura de sucesivos comentarios, un esqueleto de comentario infinito. Es lo que pasa cuando uno decide comentar el mundo. O lo que es lo mismo: comentar lo que pasa cuando no pasa nada”.

Este diario viaja por diversos estados de ánimo rompiendo las fronteras entre la ficción, el ensayo y la biografía. La desaparición de estos jóvenes es una forma de cerrarle los ojos al mundo, ocultándose de ese gran hermano, de ese gran ojo mediático que todo lo ve y del que no quieren formar parte. Este tema del encierro aparece como un recurso en la literatura, por ejemplo en el viaje alrededor de su cuarto de Xavier de Maistre. Su encierro durante 40 días en su habitación tiene su origen en un experimento

del siglo XVIII, lo que dio lugar al *Viaje en torno a mi cráneo* (2007) del escritor húngaro Frigyes Karinthy.

En su dietario, Vila-Matas viaja de espacios interiores al afuera más impersonal, repleto de lugares de paso y aeropuertos. Su libro también viaja de las palabras a la imagen de su portada que, como dice el mismo Vila-Matas, da la espalda negando y admitiendo contradictoriamente que nos encontramos ante una autobiografía. En esa identificación con sus lugares habla de una Barcelona convertida en parque temático, la ciudad como un *arte total* digno del aplauso de Wagner, una obra que nos excede, que nos rodea y de la que no tenemos escapatoria porque se alimenta de nosotros cuando nos dejamos llevar por su seducción o de nuestra huida cuando la abandonamos una y otra vez. Una relación amor-odio con el entorno, nada armónica. Una de estas formas de profundizar en sí mismo, es mediante la creación de una vida paralela. Esta novela puede considerarse autobiográfica en la medida en que su autor se desdobra en diversos personajes imaginarios, como explica Vila-Matas (2007: 13-14) a continuación:

“Mis exploradores son optimistas y sus historias, por lo general, son las de personas corrientes que, al verse bordeando el precipicio fatal, adoptan la posición del expedicionario y sondan en el plausible horizonte, indagando qué puede haber *fuera de aquí*, o en el más allá de nuestros límites. (...) Él parecía haber llegado a un callejón sin salida, a un abismo final y a los límites de la literatura, y yo en

cambio, sin tanto dramatismo, me siento ya simplemente *fuera de aquí* y he optado por dar un paso más y asomar mi mirada a otros espacios, convertirme en un explorador de ese famoso abismo que parecía cerrarle toda la salida. ... Convertido en un disidente de mí mismo, desde el primer momento se hizo evidente una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era *volver al cuento*".

El yo contemporáneo se compone de muchos *otros*, personas que se aproximan al vacío, alejándose de sí mismas. En estos últimos años, la autobiografía no sólo aparece enmascarada o ficcionalizada sino que aparece disuelta, fragmentada, desplazada, como vemos en esa sensación de extrañamiento y abismo que desentrañan el desdoblamiento en diversos personajes. Así el autor se siente *otro*, un inquilino de sí mismo en constante devenir, como escribió Franz Kafka: "Cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan –sin avanzar- hacia el vacío. Eso es todo" (Vila-Matas 2007: 15). Respectivamente en la imagen y en la palabra, el vacío o el silencio son motivo de devenir, no tanto del viaje como la búsqueda personal y la huida del centro de uno mismo, del hogar, de la identidad para ir en busca de nuevas aventuras y límites.

En definitiva, la autobiografía proporciona una plataforma de diálogo interdisciplinar como hemos visto a través de las interacciones entre la fotografía y la literatura. La creación de un lenguaje específico que permita aprender, com-

prender, re-evaluar y rebatir las construcciones y encasillamientos externos que se imponen a la mirada hacia uno mismo es precisamente la finalidad de este tipo de fototerapia. Aunque estos autobiógrafos no presentan una verdadera crisis física o psicológica, sus estrategias de combate y resolución de sus problemas emocionales (soledad, extrañamiento, desamor...) constituyen una red que sustenta el bienestar y ofrece soluciones creativas aplicables a diferentes niveles de malestar social, personal o clínico. Asimismo estos recursos creativos dan cuenta de una vía de escape al estancamiento o muerte del arte mediante la creación de un mapa creativo acorde a nuestros tiempos, un tipo de autobiografía abierta y dialéctica fundamental para la definición de arte hoy. La autobiografía se erige como una forma de resistencia ante el encasillamiento del discurso politizado a través de las numerosas estrategias de propaganda política, científica o social, por tanto, como una forma de terapia contra cualquier tipo de discurso impuesto.

INTERACCIÓN FOTOLITERARIA:

De la enfermedad a la muerte en la autobiografía

“(…) El amor a la muerte es común en los seres dotados de una avidez por la vida, encontramos rastros de ella en las obras primeras de Mishima” –Margarite Yourcenar²⁶.

La interacción fotoliteraria sobre fototerapia defiende la curación a nivel físico y emocional gracias a los diálogos creativos tanto fotográficos como literarios. En la fotografía documental, que ocupa del segundo al cuarto capítulo, hemos visto que la terapia se consigue a través del control del proceso creativo confesional y metódico en los diarios, los reportajes fotográficos, los objetos cotidianos y la fotografía de archivo. Por otro lado, en el quinto capítulo, la fototerapia se consigue a través de la autoficción, la imaginación, la alteración, el juego y la fantasía. A modo de repaso, voy a comparar brevemente estos dos tipos de estrategias memorialistas en relación con la terapia fotoliteraria.

En la autobiografía documental, el diarista suele escribir o fotografiar para sí mismo, por lo que su publicación convierte esta confesión sincera en un producto comercializable y público. Lo que, en un principio, podía considerarse un proceso introspectivo pasa a tener una connotación exhibicionista que, inevitablemente, cambia el sentido de la obra. Es habitual que el proceso de edición de un diario altere el material original, bien explicando ciertos detalles a un lector ajeno a la obra o bien censurando ciertos nombres o información para salvaguardar la privacidad propia o la ajena. Esta traslación de información privada a la esfera pública es la clave del proceso autobiográfico, que, aunque sea documental, no está exento de la ficción que es inherente al lenguaje. Este proceso de exteriorización de un sentimiento o hecho privado se produce gracias a la ficción como detonante del cambio de un referente solitario que se convierte en uno público y dialéctico. Si cualquier tipo de narración o representación conlleva ficción, la autobiografía está supeditada al criterio de cada uno y a las limitaciones del lenguaje, entendido como otro (representación - narración) diferente al referente. Además de este requisito, una obra es terapéutica, sea o no verídica, en la medida en la que procure la curación del creador.

En los primeros capítulos (2-4), la terapia se produce por confesión, aportando pruebas, detalles íntimos, metódicamente organizados y datados en la autobiografía documental, mientras que en la fotografía ficcional (capítulo 5) se produce mediante la construcción de realidades alternativas, alteridades y autoficciones. Aunque en ambos casos existe una aproximación subjetiva al referente (el

“Sabiduría gnóstica:
*Levanta la piedra y me encontrarás,
 corta el leño en dos y ahí, en su centro, estoy yo.*
 Jesús en los Evangelios apócrifos”.
 (Yourcenar, *La voz de las cosas*, 2005: 23).



Jerry Wilson, *Tumbas del cementerio de los 47 ronins*, Tokyo, 1987. Fotografía para el libro *La voz de las cosas* (1987) de Margaritte Yourcenar. Las fotografías de Jerry Wilson, con el que la autora tenía una relación sentimental, se intercalan con textos de la sabiduría popular. La imagen de las tumbas aparece como ejemplo de la prosopopeya por la que Paul de Man relaciona los objetos inertes con la autobiografía. Este libro pone en relación diferentes aspectos del capítulo, las tumbas, el paisaje, la metáfora, la colaboración, las relaciones amorosas, el remake como una forma de cita...etc. La labor editorial también representa el ego, como muestra la cita de Yourcenar, en la página contigua.

yo), los recursos creativos literarios del diario, los listados o los inventarios (que he relacionado con la fotografía de archivo) aportan un control, una revisión y una repetición estrictamente confesional. A pesar de la manipulación de los hechos, su objetivo último es ser fiel al recuerdo, guardar registro y, en ese proceso de archivo, desahogarse y liberarse a modo de catarsis. Esta purificación se produce mediante dos procesos foto-terapéuticos fundamentales: el documental autobiográfico o la autoficción. Ambos tienen efectos adversos, como el mal de archivo o la pérdida del sentido de la realidad, respectivamente. Este último, además de los problemas de visión mencionados en el apartado anterior, numerosos autores consideran el propio proceso creativo como un virus, por no hablar ya de la ficción.

La imaginación como sustento de la literatura y del arte engendra al yo atormentado, que proyecta en sus obras un diálogo convulso y crítico hacia sí mismo. Tanto en la novela, como en el diario o en la poesía, la escritura aparece como catarsis. La autobiografía se aleja progresivamente de la experiencia directa y se dedica a hablar de la experiencia mediática, incluyendo citas o réplicas de obras de otros como una forma de reflexión sobre el estatuto del arte. La autoficción no se distingue por los géneros literarios clásicos, como explica Vila-Matas (2002: 209), “Esta novela es al mismo tiempo un diario, mi diario de escritor enfermo de literatura, hoy

en Budapest doblemente enfermo, a causa del hambre de artista en ayunas”.

Como explica el libro *Contra la imaginación* (1998) de Christopher Donner, el enemigo de la literatura es la imaginación, que es el maquillaje de la verdadera escritura. Tal vez por miedo a caer en la superficialidad de la belleza del lenguaje sin ningún tipo de realidad, la autobiografía se ha limitado a combatir la enfermedad del escritor de fantasías. Las páginas envenenan al lector, tal y como ilustra la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980). La muerte viene de la literatura, de la escritura, de la copia e incluso del manuscrito. El misterio de la literatura, lo que la hace adictiva y genuina no reside en las fórmulas, el estilo o la técnica sino en todo eso que no se puede contar con otras palabras. La genialidad no consiste en encontrar un estilo único sino en sacar de “la irritación (Louis-Ferdinand Céline), o de una insumisión discreta, pasiva, como de un flirt con la neurosis (Franz Kafka)”²⁸. La ira que haga de su lenguaje una tarea potente e inimitable. Esta lucha contra la literatura, al igual que ha sucedido en cada vanguardia artística, consiste en derrocar lo establecido. El porvenir literario consiste en eliminar ese mal que reside en las formas preestablecidas del lenguaje. Los miedos de la escritura, tanto por exceso de imaginación como por ausencia (el miedo a la página en blanco), se exorcizan en la creación.

“La imaginación se ha servido hábilmente de la novela para aniquilar la poesía, someter al relato y al cuento, repeler las crónicas hacia el fango del periodismo; la imaginación ha calumniado el diario calificándolo de nominalista, con todo el sobrentendido sexual y masturbador que eso comporta” (*Íbidem*).

El propio trabajo artístico es un mal para la literatura y para el arte, ya que la ficción y manipulación de la imaginación ha edulcorado las tormentosas pasiones del genio, tal y como lo definía el mito del autor. La autobiografía fotográfica y literaria pretenden mostrar el engaño que supone el lenguaje y realzar la imposibilidad de separar el proceso creativo del vital y el espacio expositivo del personal. La enfermedad de la creación puede ser de dos tipos. Uno de ellos, la enfermedad de la verdad, el exceso de realismo o crudeza sólo se remedia a través de la ficción. El otro, la enfermedad de la ficción, por la cual el lenguaje mismo manipula, corrompe y distorsiona la verdad, sólo se cura a través de la sinceridad. En estos dos procedimientos aparentemente contradictorios, se encuentra el problema de la autobiografía contemporánea que trata de dar sentido a la utópica conciliación entre realidad y ficción, entre el referente y su representación.

Aunque el objetivo primordial de la autobiografía debería ser huir de la ficción, de la novela, del entretenimiento, de la comunicación de masas y centrarse en un yo puro, el problema es precisamente ese yo impuro, ese yo enfer-

mo, socialmente perjudicado, filosóficamente desfragmentado, literariamente metafórico, fotográficamente enmascarado...etc. Por otro lado, la postmodernidad ha llevado a una serie de autores a esa búsqueda de la verdad última, como los escritores franceses que critican incisivamente el peligro de la imaginación que acecha a la escritura. En varias obras, el escritor Cesar Aira hace una analogía entre la escritura creativa y las enfermedades. En su *Diario de la hepatitis* (1993), Aira explica esta crisis literaria:

“Yo diría que la crisis, el desaliento y el autoengaño terapéutico son los tres componentes del estado normal de un escritor. Lo que dijo Horacio es cierto e inescapable: como la literatura no tiene ninguna utilidad, su única razón de ser es que sea buenísima. Y aun si nos convencemos de que estamos agregando otro autor buenísimo a la lista, ¿quién lo necesita? Ya hay demasiados. Por suerte, hay una cierta edad en la vida en la que eso deja de preocupar”²⁹.

Definitivamente, un mal aqueja la creación literaria, lo que se convierte en un tema recurrente de la autoficción. En 2002, Enrique Vila-Matas escribe *El mal de montano*, sobre un personaje enfermo de escribir o que escribe por enfermedad. El libro comienza con la siguiente cuestión de Maurice Blanchot: “¿Cómo haremos para desaparecer?”; a lo que Vila-Matas (2002: 16) responde con la autoficción: “Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. (...) Soy un enfermo de literatura”. Al igual que hizo Walter Benjamin

en sus pasajes, Vila-Matas utiliza citas ajenas como una forma de subordinación a sus maestros. Su intención de acercarse a la verdad, le llevan a considerar un futuro autoficticio, donde ya no hay más verdad que la que se crea en sus novelas. Como si la ficción fuera una enfermedad que aleja al escritor de la vida auténtica para constituirse de forma metarreferencial, a partir siempre de otro, de una obra previa que superar o de un cuerpo de obra que es más uno mismo que su verdadero ser. El epígrafe de esta novela *¿Cómo haremos para desaparecer?* de Maurice Blanchot se refiere precisamente al disfraz de la literatura por el cual el autor hubiera desaparecido en el sinfín de referentes que utiliza. Habla de la enfermedad de su hijo Montano para luego confesar que no existe tal hijo. Esta enfermedad del escritor es consecuencia de verse atrapado en su propia red de referencias interconectadas. Esta saturación multirreferencial es una de las características fundamentales de la autobiografía contemporánea porque traza una red de referencias interconectadas. El exceso metarreferencial lleva a Vila-Matas a crear un índice alternativo, que permita las múltiples formas de leer su obra. La enfermedad es la biblioteca que el autor carga a sus espaldas, aquello que le impide decir yo de forma autónoma. En esta amalgama de información, el autor acabará por desaparecer, por perder algo más que la identidad y que preocupa más a la autobiografía: el rumbo. Las trampas y juegos auto y meta referenciales del artista le atrapan, le retienen, le congelan

como si se tratara de una fotografía. Por tanto, la autobiografía contemporánea se caracteriza por dos grandes males: la saturación y la disolución, respectivamente, el exceso y la falta de valores.

Este tono multi-vocal de la literatura aparece también en el arte, por ejemplo, en el trabajo de la artista francesa Dominique Gonzalez- quien hace referencias a otras obras de la literatura y el arte indistintamente. Su obra *Alfombra de lectura* (*Tapis de lecture*, 2000-2007), es un espacio para “descansar rodeados de pilas de libros, un embalse de posibilidades –o las fuentes materiales de sus ficciones-”³⁰. Sobre una gran alfombra, Gonzalez-Foerster había colocado dos filas con montañas de libros formando un ángulo recto. Las referencias, de libre acceso, convertían el estatismo al que nos tiene acostumbrados el museo y, de alguna manera la lectura, en un lugar dinámico y sugerente para el diálogo fotoliterario. La autora explica así la naturaleza literaria de su trabajo: “Siempre quise ser escritora, pero escribir me resulta muy difícil. Poco a poco fui aceptando la idea de lo que podría llamar una especie de literatura expandida. Por eso esto me resulta tan emocionante como escribir algo”³¹.

En 2008, Gonzalez-Foerster se imagina la Sala de Turbinas de la Tate Modern como un refugio para la lluvia perpetua que asolará Londres en 2058, que lleva a cabo en la exposición *TH.2058*³². Una serie de réplicas de las esculturas



González-Foerster, *Alfombra de lectura*, *Tapis de lecture*, 2000-7.



González-Foerster, TH.2058, 2008.

más monumentales de la historia del arte, Louise Bourgeois, Alexander Calder, Henry Moore, Bruce Nauman o Mauricio Cattelan, aparecen aumentadas en un 25%. Junto a ellas, audiovisuales proyectados, numerosas literas y libros, entre los que se encuentra *El mal de Montano*. Este libro comparte la cualidad de señalar a través de la fotografía. Tanto en el formato expositivo como el literario de ambos autores, las referencias ya no señalan la realidad sino a otros elementos culturales, barriendo las clasificaciones entre géneros y disciplinas. En palabras de la autora ³³: “*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas, de quien me apasiona su manera de anexionar toda la literatura y de hacer de cada libro una biblioteca. Creo que todos somos hijos de Borges, en el sentido de que podemos crear una obra que funciona como un escalón, entre las cosas de antes y después”. González-Foerster habla de la selección de esculturas de animales gigantes: “Al final, cuando observé la parte de la película *La Jetée* (1962), de Chris Marker, en la que la pareja se pasea en el museo de historia natural alrededor de la estructura del esqueleto, me di cuenta que es eso lo que realmente nos construye” (*Íbidem*).

Esta red multirreferencial excede el medio fotográfico, como demuestra el método de investigación de la mediabiografía que sostiene Virginia Villaplana³⁴. Insisto en que he dejado este tema del vídeo y los nuevos medios para una investigación futura porque se salen del

tema, aunque sí me interesa subrayar una idea fundamental. Existe una tensión entre la obra de autor y el trabajo colectivo que no conforma una historia lineal sino que sucede simultáneamente. Por este motivo, la línea de autores que he trabajado, aunque deje algunas autobiografías de lado, trata de dar continuidad a una mirada autobiográfica por encima de la histórica que predomina en las investigaciones sobre arte contemporáneo.

En la autobiografía, el narrador y el autor deben ser uno mismo, aunque esto se complica con las múltiples personalidades y personajes en los que se proyecta el autor. Sin embargo, este proceso de camuflaje suele basarse en ciertos aspectos ocultos en la personalidad del autor o su entorno. El álgter ego permite reconfigurarse como otro, generalmente atormentado o glorificado. En el *Libro del desasosiego* (*Livro do Desassossego*, 1913-1935) el estado de ánimo de su autor Fernando Pessoa se confunde con la de su álgter ego, Bernardo Soares, el insulso narrador de este diario que cuenta su vida vista desde una ventana. El poeta inventa este personaje para reflejar el estado de “no-ser” que sería el denominador común de la multiplicidad de fragmentos que contienen este diario. Publicado por primera vez como *En la floresta de la enajenación* en 1913, el libro no se completa hasta su muerte en 1935, en la recopilación póstuma de su obra. El resultado es un libro ordenado temáticamente a diferencia de la mayoría de diarios,

casi como si fuera un álbum de fotografías ordenado por temas: familia, animales, paisajes o viajes.

El automatismo de la fotografía encuentra un paralelismo literario en la escritura automática, que pretende extraer los procesos subconscientes evitando la autocensura que ejerce la conciencia. La escritura automática entraría dentro de la categoría del yo investigador y de la autobiografía heurística. Asimismo, la *performance* y el *body-art* pretenden eliminar la estetización del arte, poniéndose a prueba y experimentando con sus propios límites. Esta apariencia de realismo y sinceridad se produce al eliminar las características ficcionales: el artificio, el disfraz, los ensayos o el trabajo en equipo que caracterizan el teatro ficcional, la fotografía escénica o la edición de los diarios.

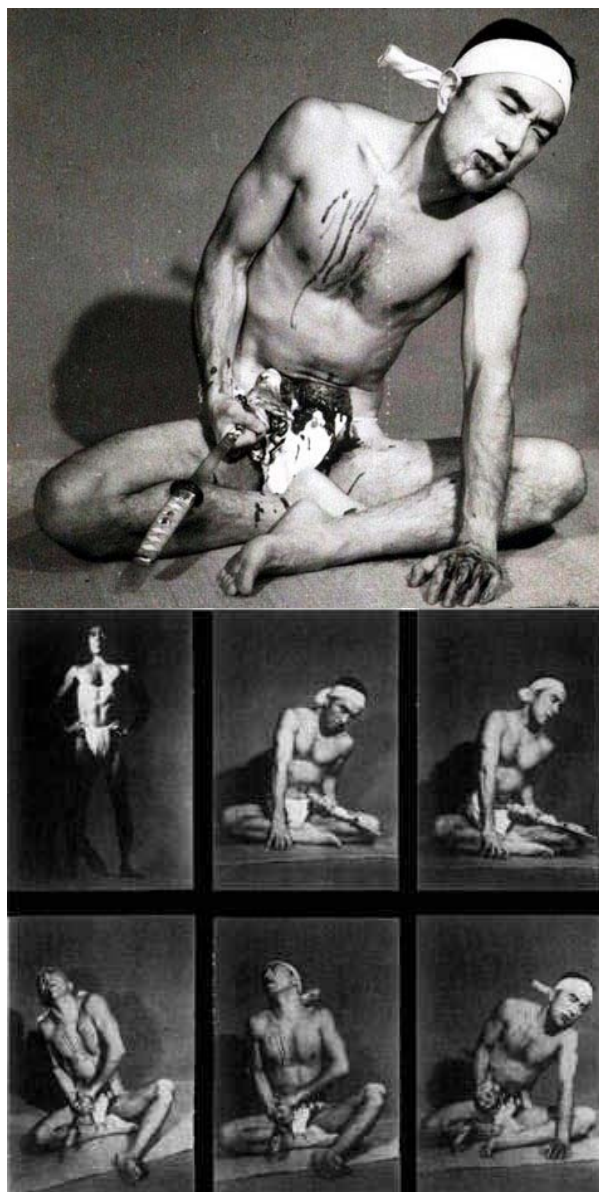
La mirada a la muerte de estos autobiógrafos atormentados es su forma de luchar contra el dolor, enfrentándose a sus demonios y evitando la naturaleza cobarde del ser humano. Así, viéndose superior al resto, contrarrestan su autocrítica, inyectándose la adrenalina necesaria para soportar el miedo a la vulgaridad, a no ser nadie. El proceso de autodestrucción en el arte, en el que profundiza el mencionado libro de Lorena Amorós, trata de llevar el cuerpo a su límite de dolor o, incluso, a la muerte.

Esta experiencia límite es la razón de ser de Yukio Mishima, cuyo verdadero nombre era

Kimitake Hiraoka. Este escritor y dramaturgo japonés, considerado uno de los más grandes escritores de la historia del Japón, planea su propia muerte en base a dos factores recurrentes en la autobiografía: la tradición –el ritual, la premeditación, la repetición y el control– y la resistencia –los ideales políticos o sociales y los deseos de cambiar el mundo alrededor con su propio ejemplo–. Su obra constituye una imbricación muy completa de los elementos fototerapéuticos mencionados a lo largo del capítulo, desde su primer trabajo en parte autobiográfico. Esta primera novela, titulada *Confesiones de una Máscara* (1948), tuvo una gran acogida que le permitió dedicarse a la escritura por completo. A pesar del éxito, la confesión de su homosexualidad también generó polémica. Su delicadeza en la descripción de las pasiones humanas contrasta con el rechazo al sexo opuesto, un tema novedoso en la literatura japonesa. La máscara hace referencia a sus esfuerzos por ocultar su verdadera identidad para conseguir encajar en la sociedad. Trató de combatir su vida sedentaria mediante la tradición samurái que le llevó a organizar el Tatenokai (la Sociedad de Escudo), una hermandad paramilitar que ensalza la salud física y las artes marciales. Sus objetivos revolucionarios trataban de combatir la lacra del liberalismo y el consumismo que le llevó al ritual de suicidio.

El 25 de noviembre de 1970, Mishima y cuatro miembros de la Tatenokai entraron en el

“Todos dicen que la vida es un escenario. Pero la mayoría de las personas no llegan, al parecer, a obsesionarse por esta idea, o al menos no tan pronto como yo. Al finalizar mi infancia estaba firmemente convencido que así era, y que debía interpretar mi papel en ese escenario sin revelar jamás mi auténtica manera de ser. Como esa convicción iba acompañada de una tremenda ingenuidad, de una total falta de experiencia, pese a que existía la constante sombra de duda en mi mente que me hacía sospechar que quizá no estuviera en lo cierto, lo indudable es que todos los hombres enfocaban la vida exactamente como si de una representación teatral se tratara. Creía con optimismo que tan pronto como la interpretación hubiera terminado bajaría el telón y el público jamás vería al actor sin maquillaje ni máscara”-Mishima, Y. (1996), *Confesiones de una máscara*, Barcelona: Seix Barral.



Yukio Mishima, representación de su suicidio en 1970.

cuartel general de Tokio del Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa de Japón. Una vez dentro, cercaron con barricadas el despacho del comandante del Campamento Ichigaya, y le ataron a su silla. Armados con pancartas, Mishima salió al balcón para leer sus peticiones a los soldados reunidos abajo con la intención de provocar un alzamiento y un golpe de estado que devolviera al Emperador a su legítimo lugar. Ante los gritos y las mofas, interrumpió su discurso para volver a la oficina del comandante donde cometió *seppuku*, el suicidio ritual por desentrañamiento con una pequeña daga, que cortó su vientre de izquierda a derecha.

Antes de su entrada en el cuartel, Mishima se había anticipado a su muerte escribiendo un poema *jisei no ku*, que tradicionalmente precede el suicidio; y dejando el dinero necesario para el juicio de los miembros Takenokai que no muriesen. Primero, Mishima se clava una daga en el estómago para provocar la muerte más larga y dolorosa conocida. En caso de que no fuera capaz de morirse, sus discípulos de la Tatenokai debían completar la decapitación final: primero, Masakatsu Morita, encargado de darle muerte y, segundo, Hiroyasu Koga, quien terminaría la tarea en caso de que el primero no lo logre. Después de varios intentos fallidos, Morita permitió a Koga acabar el trabajo y, acto seguido, Morita también cometió *seppuku* y fue decapitado por Koga.

La unión de la vida y el arte llega a su máximas consecuencias en esta muerte en escena. La ficción, la trampa o el espectáculo que caracterizan la creación fotoliteraria desaparecen en esta unión irreversible del arte y de la muerte. En cuanto a la representación de la propia muerte, surgen una serie de cuestiones que atañen a la autobiografía. ¿Qué diferencia hay entre un hecho escenificado o realmente llevado a cabo? ¿No sería suficiente con cerrar los ojos para ver la desaparición de Mishima? ¿No es acaso la función del arte utilizar sus capacidades para fingir una muerte sin tener que llegar a este extremo? En realidad, si vivir es ser conscientes de que vivimos, ¿no sería suficiente con imaginar o jugar a desaparecer? Sin embargo, su muerte escenificada (que había realizado anteriormente en su obra) no tuvo las consecuencias sociales que el *seppuku* le convirtió en un mártir, un símbolo que la sola escenificación no habría sido capaz de conseguir. Su muerte fue considerada como su protesta final contra la decadencia moderna japonesa. Su ritual del suicidio lleva la autobiografía hasta sus últimas consecuencias porque, incluso habiendo perdido la consciencia, ya estaba escrito quién y cómo debía acabar con su vida. Su necesidad de transformar la realidad era una necesidad tal que sólo la muerte podría satisfacer sus deseos existenciales.

La función de los artistas que trabajan con la fototerapia no es tanto la resolución de sus dolencias como la interpelación del espectador, dando pie a su propia reflexión sobre la vida y la

muerte. A pesar de que la autobiografía considera al individuo como centro de su proceso creativo, el sentido último de la misma suele tener intereses colectivos. En relación con la enfermedad del arte tratada en este capítulo, la obra de Mishima plantea también la ceguera de la sociedad que apenas cuestiona el sentido de su propia existencia, tal y como plantea la siguiente cita de Estrella de Diego (2011: 106):

“Quizás, tal y como comenta Freud a través de la historia de Lady Godiva –quienes la miraran se quedarían ciegos–, el acto final del voyeur y del narcisista debe ser por fuerza perder la vista. Frente a la escotofilia, la escotomización, lo que en el campo de la oftalmología se denomina visión parcial, distorsionada o periférica y que el maestro Freud, Charcot, achacaba a las histéricas, a su modo pretendidas de la patología inducida y actuada, sin duda mirándose desde fuera, como Mishima. Perder la visión globalizada, ver la secuencia: visión temporal. Sujeto resquebrajado”.

Mishima plantea la muerte como una forma de resistencia a la que se veía abocado desde la infancia, contra la que lucha y a la que, finalmente planta cara. Sobre el tema de la terapia, publicó la siguiente crítica: el encasillamiento de los tratamientos médicos, que rebate con un tratamiento alternativo basado en el entrenamiento físico y mental.

“Inicialmente, los enfermos creen conocer la causa de sus dolencias y justifican su visita al psiquiatra. Ellos se auto-engañan a través de la valiente voluntad que les impulsa a venir. En la segunda visita, ya

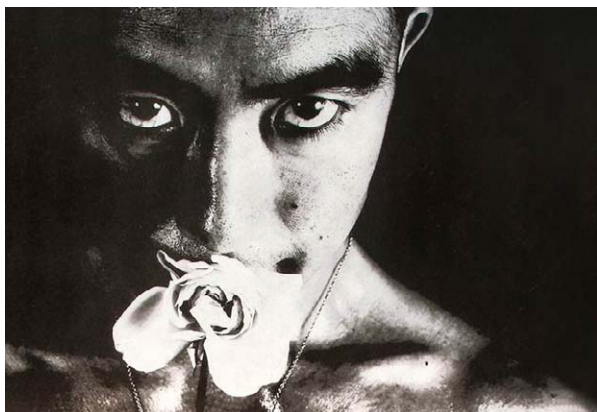


Eikoh Hosoe, serie *Ordeal By Roses* (Barakei). Las imágenes a izquierda y derecha se intercalan -con textos de Mishima en su publicación homónima conjunta²⁷ y con algunas citas de este tipo:

La divinidad vista desde este ojo es el Yo. –Upanishads.

El que está en posición vertical e inflexible todavía suave y perseverante, que huye de la cruel y no hace daño a las criaturas que viven: si vivirá para siempre así, y luego a través de la restricción de los sentidos y, a través de limosnas, alcanzaremos la bendición de los cielos. –Code of Manu.

Que no haya baile. Que no haya canto. Que no se toquen instrumentos, ni se aplauda, ni se crujan los dientes ni se grite de emoción. –Code of Manu.



se manifiesta el valor real de la voluntad y empiezan a entender la naturaleza incierta de esta. (...) En mi profesión existe una gran contradicción, que consiste en tratar racionalmente lo absolutamente indefinible e impalpable: la mente humana" (Mishima, *Música* 1972: s/n).

Las fotografías de la muerte de Mishima son un ejemplo brillante de la combinación de todas las estrategias de control de la narración de su historia de vida, cultivando tanto su imagen corporal a través del ejercicio físico hasta la construcción de su imagen pública, pasando por una obra literaria fundamental para la literatura universal, que desenmascara sus miedos más profundos. Los creadores mencionados en este último capítulo proponen la autobiografía como una forma de terapia que trasciende su vida personal y que ofrece un tratamiento para los males que atañen a la concepción del ser humano de forma holística.

"Tenía la sensación de no estar vivo ni muerto. Parecía que mi antiguo deseo de un suicidio natural y espontáneo, muriendo en la guerra, había quedado totalmente neutralizado y olvidado. El verdadero dolor llega siempre poco a poco, gradualmente. Exactamente igual que la tuberculosis, esa enfermedad que ya ha llegado a un punto grave cuando el paciente se da cuenta de los síntomas" -Yukio Mishima, *Confesiones de una máscara* (1948: s/n).

La muerte física se trasciende a través de la memoria, encargada de perpetuar su esencia a través del legado foto-literario. Recordemos que el amor, según veíamos en el capítulo anterior,

es una forma de resistencia a la soledad y al individualismo. Respectivamente, las confesiones amorosas en las primeras obras de Mishima provocan, primero, la confianza e identificación del lector y, segundo, predicando con el ejemplo mortuario, culmina la eficacia de su mensaje publicitario de los ideales de los individuos por encima de los del régimen. Su trayectoria demuestra que la autobiografía requiere un lenguaje íntimo, una inclinación mutua entre autor y lector (como hemos visto en la dualidad y el amor de la autobiografía en el capítulo anterior), para llegar a cumplir su revolución tanto personal como social. En su cuento y posterior cortometraje *Yokoku* (1960), Mishima relaciona la muerte con el amor, como una búsqueda incansable porque "amar es buscar y ser buscado al mismo tiempo" (Mishima 1948: s/n). En esta obra titulada *Patriotismo* en el mundo occidental y *El rito del amor y de la muerte* en Japón, Mishima escribió y representó su propio *sepuku*. Como veíamos en el capítulo anterior, mito del amor se basa en la búsqueda de la unidad perfecta, del complemento o una identidad mutante. Amorós (2005: 127) explica la relación de la mitología y los ritos en esta cita de Orlan:

"Yo trabajo sobre el viejo mito de la metamorfosis, pero todavía no podemos cambiar el cuerpo, sólo podemos cambiar las apariencias. El cuerpo es obsoleto, no hace ya frente a la situación: no está hecho para la velocidad, y todo va siempre más rápido. (...) Para mí la identidad inmutable sólo tiene que ver con la legalidad, la vigilancia, el pasaporte.

(...) Lucho contra una identidad única y unilateral.
Amo la identidad múltiple, la identidad nómada”³⁵.

La terapia tiene como propósito una mutación física o mental que proviene de la concepción misma del ser humano como una mitad imperfecta que busca en la otra. La fotografía autobiográfica contemporánea tiene un sentido muy claro que es buscarse a sí misma en contra de todo aquello que la define. Ya lo decía Lejeune en su listado de títulos que se autoproclamaban como autobiográficos, a pesar de que no llegarán a confesar nada del autor o sus yoes que se ocultan bajo apariencias ficcionales. La autobiografía se empeña en evidenciar la imposibilidad de sí misma o, dicho de otra manera, demostrar su existencia en todo aquello que no le caracteriza. Este tipo de excepciones comienzan con el imperativo del lenguaje mismo, de ser otra cosa distinta a su referente. Como aparece en numerosos artistas mencionados en capítulos anteriores, la autobiografía contemporánea insiste en narrar su historia a partir del olvido. Por ejemplo, la *Poética de la desaparición* (2006) de la artista bilbaina Ixone Sabada concentra diversas temporalidades en una imagen difusa que representa este no-ser que obsesiona a la autobiografía contemporánea. La proyección de la intimidad en estos cuerpos difusos, digitales y sufridores sirven de ejemplo español entre otros muchos autobiógrafos de la desaparición, como Lucas Samaras, Francis Bacon o Antoine D’Agata.



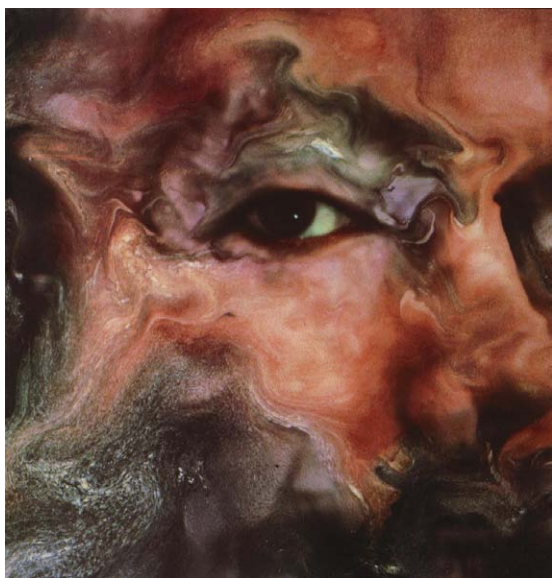
Ixone Sabada, *Poétique de la Disparition*, 2006. Esta fotografía de Bilbao elije los siguientes textos que explican la complejidad de su obra:

“A todos esos cuerpos torturados, violados, lastimados, humillados. A todos esos cuerpos a los cuales se les deniega su ser como cuerpo” -Jean Luc Nancy, con motivo de la guerra de Bosnia.

“Torturado, reprimido, violado y manipulado a lo largo de nuestro conflictivo mundo, el cuerpo humano se ve transformado de forma irrefutable de un mero objeto a un eterno portador de discurso. El ‘discurso por el discurso’ nos insta a hablar en lugar de hablar “sobre”, a hablar de forma directa y a hablar en alto, a hablar en contra y a hablar por, a dejarle hablar. Así es como el filósofo francés, Jean-Luc Nancy describe la omnipotencia sensorial y expresiva del cuerpo en relación al mundo exterior, y así es como el cuerpo emerge en la serie *Poétique de la Disparition*. (...) Alarmante e incomoda, podríamos considerar la postura de Sabada como metáfora de la condición de expropiación absoluta, destrucción y nihilismo a la que el cuerpo está sujeto hoy día, en la medida en la que pone en primer plano el derecho existencial de no ser, en términos de colocarse a uno mismo – en este caso, Sabada y su ser femenino- en un no-espacio alternativo que se sitúa más allá del lenguaje, la política y cultura codificados, (...).

El discurso de Sabada muestra grandes afinidades con la visión Lacaniana de la feminidad en cuanto a un estado de negatividad existente fuera del hermeticamente construido mundo masculino. Dicha interpretación permite una lectura feminista de su obra que es totalmente aceptada por la artista. Para ella, la exposición del propio cuerpo y su ser, y el hablar claro a través del mismo es actitud política fundamental, así como la forma más inmediata de expresión de la propia identidad. “*Poétique de la Disparition*” se desarrolló originalmente frente a la cámara de forma improvisada, en respuesta a una urgencia personal de exorcismo. En cambio, no podía haber resultado menos político. La sola presencia de un cuerpo femenino sufriendo entre las sábanas de una cama de matrimonio compensa la ausencia de los paisajes social y políticamente cargados que conforman las obras previas de Sabada. La declaración política que recorre toda esta auto-exposición es demasiado explícita (...).

En algún punto entre lo material y lo espiritual, el ser deviene no-ser, y lo mismo sucede con la representación. En la respuesta visceral de Sabada, movimiento, sentimiento y tiempo son empleados como herramientas para un análisis crítico de gran alcance y la deconstrucción formal del espacio dado que define el marco fotográfico, inutilizando dispositivos ya obsoletos como la imagen única, el espacio de representación o el tiempo detenido. Repetición, ritmo, y eclipse... Tantos cuerpos, tantas posibilidades expresivas... como si el tiempo se dilatase en muchos instantes paralelos; como si el tiempo estuviese conformado no por un único momento, sino por millones de antes y después contenidos en un eterno presente, en una expansión emocional y conceptual infinita” -Natasha Christia, *Eyemazing Magazine*, 2009.



Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973.

A modo de recapitulación, hemos visto cómo el yo se disipa en un mar informativo que lo lleva hasta el colapso, la parálisis o la quietud, es decir, la naturaleza de la fotografía misma. Las enfermedades no son solamente algo personal sino que también afloran como una reacción en cadena ante los problemas sociales, como hemos visto en la saturación cultural que invade al creador contemporáneo. Ante esta agresión fototextual que caracteriza la contemporaneidad, los autores toman dos posturas significativas que he separado en la autobiografía documental (del segundo al cuarto capítulo) y la autobiografía de ficción (el quinto capítulo), porque se construye fundamentalmente en torno a usos terapéuticos de la autoficción.

En la autobiografía documental, el amontonamiento, el mal de archivo, las imágenes llenas de información sin sentido alguno, los documentos y el realismo se vuelven una obsesión que llega a ser enfermiza. Por ejemplo, el vídeo que atormenta al mencionado Austerlitz, protagonista de la novela homónima de W. G. Sebald (2001). Ya en los años treinta del siglo XX, Walter Benjamin anunciaba la capacidad de manipulación de las masas que tenían las imágenes reproducibles. Sobre este abuso de poder visual profundiza Susan Buck-Morss quien advierte del poder de las imágenes para anestesiarse a las mentes, no tanto como una cura sino como un virus si cae en manos de regímenes totalitarios. Las fotografías pierden la supuesta inocencia que se le atribuía a esta captura mecánica y

carente de distorsión cuando aun se la definía como una copia mimética de la realidad. Las imágenes tienen un doble filo que anulan nuestra visión, como demuestran los juegos sentimentales que plantea la *Doble Ceguera* (1992) de Sophie Calle. Abriendo los ojos ante el espejo, no podemos vernos a nosotros mismos, por lo que resulta necesario el arte como solución ante la complejidad de representación del ser. Inevitablemente la autobiografía se muestra como ese otro, ese reflejo en el que ya hemos dejado de ser nosotros mismo.

En el quinto capítulo, la transparencia, la virtualidad multimedia, la ficción y el entretenimiento como una huida de uno mismo. Por ejemplo, la fotografía se vuelve etérea en la búsqueda de un yo fragmentado, en constante movimiento e inasible como ya anunciaban los cuerpos en tránsito pintados por Francis Bacon, y que se vuelven transparentes en los foto-diarios de Lucas Samaras. Ambos excesos, el informativo y el ficcional se convierten en enfermedades del siglo XXI, es decir, que la ficción sirve como terapia contra el desasosiego del día a día y el control metódico como cura del enfermo a través de la ficción. El conocimiento, supuestamente concebido como antídoto para la ignorancia y otro tipo de males, se ha vuelto un arma de doble filo cuando la sociedad carece de herramientas para discernir su uso, cuando no existe una ideología y una capacidad crítica que dé sentido al bombardeo informativo.

La representación del ego en nuestro siglo se define como una narración entrecortada entre las bellas artes y los medios de comunicación, especialmente desde los años setenta. Esta fragmentación o cibernética se debe a la diversidad de niveles de la construcción del ser a través del lenguaje. Ya vimos en el capítulo primero, cómo la teoría literaria ha desplazado su ámbito de estudio de la autobiografía a la autoficción. La autobiografía, supuestamente interesada por la mimesis, actualmente se interesa por la ficción que reconstruya, repare o altere las ideas preconcebidas del ego, es decir, que tenga alguna aportación en cuanto a la forma de mirarnos a nosotros mismos. La narración o la representación tienden a oponerse al autor, a funcionar como su enemigo o su amigo, más que como copia fiel a sí mismos.

Estas características –el trabajo en proceso, metarreferencialidad, la foto-textualidad, la perspectiva, la puesta en escena– son la base de la autobiografía digital, un género multimedia que podría estudiarse de forma global, incorporando otro tipo de disciplinas como la música, la danza, el vídeo, el teatro..etc. La narración autobiográfica se libera de sus limitaciones literarias para acoger otro tipo de lenguajes. La fotografía contemporánea se inmiscuye en la autobiografía como parte de su vocabulario aportando numerosos avances. El lenguaje fotográfico supone una gran aportación a la autobiografía contemporánea debido a la apariencia mimética de la

vida que confunde, cuestiona y amplía la misma definición de autobiografía.

El lenguaje visual reinventa un yo a través de las características del propio proceso creativo. Esta distorsión del yo original se debe a nuestra mirada cibernética, predeterminada por los medios digitales. Por tanto, las interferencias en la autobiografía visual tienen lugar: en la incorporación de recursos de otras artes en el medio digital como una sucesión constante de conexiones fototextuales; en la definición de sujeto fragmentado³⁶, se plantea la configuración misma del léxico fotográfico. Dada esta disolución de la autoría entre la comunicación y el arte, la narración o el montaje autobiográfico se encarga de dar sentido a todos estos fragmentos en una autobiografía abierta. La autobiografía en la era de la virtualidad no puede contemplarse de forma estrictamente textual o visual sino que se sirve en gran medida de las estrategias fototextuales, necesarias para representar la complejidad del individuo contemporáneo.

Notas

- 1 “El ‘todo puede explicitarse’, ahora convertido en el democrático ‘toda opinión puede expresarse’. Se sube un peldaño más cuando se reconoce que, además de poder expresarse, toda opinión *debería* expresarse (ya que ello sería incluso bueno para la salud), cuando se pasa de la saludable “despenalización del derecho a la opinión” a la infecta penalización de la abstención de opinar (no sólo que se quede sin amigos el que no tiene ninguna vida privada –secretos, opiniones- que confesar, sino que el Estado mismo le declare la guerra)” (Pardo 1996: 111).
- 2 Texto original de Jo Spence: “If I don’t find a language to express my subjectivity I am constantly in danger of forgetting what I already know”. En: Tōkyō-to Shashin Bijutsukan, & Tōkyō-to Bunka Shinkōkai. (1991). *Exploring the unknown self: Self-portraits of contemporary women*, [exhibition] 27 June-20 August, 1991. Tokyo: Tokyo Metropolitan Culture Foundation and Tokyo Metropolitan Museum of Photography, p.30.
- 3 Spence, J. (2005). La viva imagen de la salud. *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. Barcelona: Museu d’art Contemporani de Barcelona, p. 262.
- 4 Lippard, L. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminist to the Art of the 1970s. *Art Journal*, Invierno, 1980. Reimpreso en Lippard, L. (1984). *Get the Message: A Decade of Art for Social Exchange*. Nueva York. pp. 149-158.
- 5 Nead, L. (1992), El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad. [Female nude. Art, obscenity and sexuality]. Madrid: Tecnos. p.117.
- 6 Kauffmann, L. S. (2000). Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo. [ad woman and evil men. Fantasies in contemporary art and culture]. Madrid: Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia, p. 38.
- 7 Ponencia Legido, T. (2007). “Las estrategias publicitarias de Oliviero Toscani” impartida en el Museo de Arte Contemporáneo de Salamanca DA2, dentro del ciclo de conferencias “Arte y publicidad. Influencias y aplicaciones en la docencia y otros medios” En colaboración con el CFIE. Noviembre 2007.
- 8 Cochrane, G.; Cucco, E.; Verzotti, G., Vettesse, A. (2000). *Arte nell’epoca dell’Aids*. Milano: Charta.
- 9 “Autobiography is not the story of a life; it is the re-creation or the discovery of one. In writing of experience, we discover what it was, and in the writing create the pattern we seem to have lived. Simply put, autobiography is a reckoning” –Carolyn G. Heilbrun (Steichen y Yang 2002: 94).
- 10 Foucault, M. (1979). *Historia de la locura en la época clásica*. Edición original en francés: *Histoire de la folie à l’âge classique* (1964).
- 11 Aznar, Y. (2004). “Insensatos”. En: Cruz, S. P. A., & Hernández-Navarro, M. A. (2004). *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, p. 1.

- 12 Legido García, M.V. (2004). "Abusos fotográficos. Violencia de género en la fotografía del siglo XIX", *Bande ápart*, Noviembre del 2004, (revista digital), pp.2-3.
- 13 Lacan, J. (1949). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia analítica. *Ecrits I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 14 Como aparece en el capítulo 3, Sigmund Freud utiliza el binomio *Fort-Da* ("Lejos, ausente"- "Ahí, presente") para explicar el juego infantil de desaparición por el que el niño oculta objetos para ser consciente de sí mismo como ser independiente. En su libro *Lo que vemos lo que nos mira*, Georges Didi-Huberman (2006: 50) explica el origen del lenguaje simbólico que sostiene Freud (*Más allá del principio del placer*, 1920, *Ibid.*) y analiza Abraham, N. (1978. Ed.1987). *L'écorce et le noyau*. París: Flammarion. p.417.
- 15 Nebreda, D., "Autoportraits réalisés entre mai et octobre 1889 et entre juin et octobre 1990", en *op. Cit.*, p. 174 (T.N. del francés).
- 16 Gina Pane en el artículo: Karen Vilchis & Ninfa Sánchez, Gina Pane: Memoria del cuerpo (14/11/2003) en: <http://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/> (visitado 2013, 10 de Enero).
- 17 Espaliú, P. (1993). Retrato del artista desahuciado, *En estos cinco años*, Madrid: Estampa. En: Brea, J.L. (1992/95). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*.
- 18 "Photographs serve Calle as 'evidence' of the factuality and authenticity of events, as well as of her own existence, but they only 'prove' what is described by the accompanying text, while this in turn only describes what is shown in the photograph. In other work, photograph and text authenticate each other; but neither can in any way 'prove' anything factually" (Steiner y Yang 2002: 90).
- 19 Pierre Fédida sostiene que "la aparición de quinestesias en el Rorschach de niños pequeños en el momento de un duelo personal confirma esa relación de temporalización de la muerte por una puesta en movimiento del mundo". En: Fédida, P. (1978). *L'absence*. París: Gallimard p.138.
- 20 Calle en: Revista Poética Almacén: <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003320.html#3320> (2012, 20 Julio).
- 21 "I simply make a film as I wanted to be", frase de Kurosawa que Marker (1997: s/p) comenta: "The process of making films in communion with oneself, the way a painter works or a writer, need not now be solely experimental. Contrary to what people say, using the first person in films tends to be a sign of humility: 'All I have to offer is myself'".
- 22 "La asesina ilustrada de Vila-Matas y la primera novela de Javier Marías, Los dominios del lobo, marcan el punto de partida de nuestra generación" (http://www.enriquevilamatas.com/obra/I_laasesinailustrada.html (visitado 2012, 12 Mayo).
- 23 <http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html> (visitado 2012, 1 Junio).
- 24 <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com.es/2007/10/exploradores-del-abismo-enriquevila.html> (Visitado 2012, 3 Mayo).
- 25 Artículo "El retrato de un hombre invisible de Paul Auster" de Albert Yadó en la *Revista de letras*: <http://www.revistadeletras.net/el-retrato-de-un-hombre-invisible-de-paul-auster/>
- 26 Marguerite Yourcenar, "(...) love of death is common on being endowed with an avidity for life, we find traces of it in Mishima's very first works" -Yourcenar, M. (1980). *Mishima: A Vision of the Void*. Traducción del ensayo *Mishima o la visión del vacío*. Barcelona: Seix Barral (2003). Título original. *Mishima ou la vision du vide*.
- 27 Traducciones: The divinity seen within this eye is the Self. / He who is upright and unbending yet mild and persevering, who shuns the cruel and does no harm to living creatures: if he shall live thus always, then through the restraint of his senses and through alms he shall attain the blessing of heaven. / Let there be no dancing. Let there be no singing. Let there be no playing of instruments, nor clapping of hands, or gnashing of teeth there be no strange cries of excitement]. -Code of Manu. Hosoe, E. (1963). *Brakei. Ordeal by roses. Photographs of Yukio Mishima by Eikoh Hosoe*. Japan: Aperture. Photography by Eikoh Hosoe; model and introduction by Yukio Mishima.

- 28 Espada dedica un artículo titulado “Un veneno infesta la literatura” (*El País*, Junio/1999) al libro de Christopher Donner.
- 29 Entrevista a César Aira <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0363/articulo.php?art=14348&ed=0363#sigue> (visitado 2011, Noviembre 11). Entre paréntesis, los nombres de Kafka y Céline hacen referencia prácticamente a toda su obra atormentada.
- 30 Exposición *Nocturama*, primer proyecto individual en España de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, en el MUSAC (13/5-7/9/2008): <http://www.musac.es/index.php?ref=59100> (visitado 2013, 10 Enero).
- 31 Artículo “La curiosa biblioteca sin estantes en Nueva York”, por Randy Kennedy para *The New York Times* y *Clarín*, respectivamente: <http://www.nytimes.com/2009/09/20/arts/design/20kenn.html?pagewanted=all&r=0> http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/10/09/_-02015599.htm
- 32 Exposición *TH.2058* de Dominique Gonzalez-Foerster, The Unilever Series, Tate Modern, Londres, 14/10/2008 – 13/04/2009.
- 33 Londres, año 2058: sólo queda la obra de Dominique Gonzalez-Foerster, Por Paco de la Coba Tena http://www.soitu.es/soitu/2008/11/06/tendencias/1225969163_358952.html (Actualizado 11-11-2008, visitado 2012, 10 Abril).
- 34 La mediabiografía trabaja a partir de la revisión de material de archivo. Más información en la página de Virginia Villaplana <http://www.virginia-villaplana.com/> ; en el seminario *Pedagogías críticas de la imagen* (12-13/1/2013, Museo Reina Sofía, Madrid): <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/centro-estudios/actividades/pedagogias-criticas-imagen.html> Proyecto de investigación *Subtramas*: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/centro-estudios/convocatoria/pasadas/residencias-investigacion-11-12.html> (visitado 2013, 12 Enero).
- 35 Orlan, (1997). Conversazione tra FAM e Orlan, En Alfano Miglietti, F. (FAM): *Identità mutanti. Della piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano: Costa & Nolan, p. 184 (T.N. del italiano).
- 36 A continuación nombro una serie de libros que reflexionan sobre la autoría en relación con la teoría feminista y *queer*. Roland Barthes (1985). *La Mort de l’auteur y De l’oeuvre au texte*, traducidos en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós; Michel Foucault (1993). *Qu’est-ce que un auteur?*, traducido en *Creación*, nº9, Madrid; Craig Owens, (1994) *From Work to frame, or, Is There Life After “The death of an author”*, reeditado en *Beyond Recognition representation, power and culture*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press; Griselda Pollock (1990), *Critical Reflections*, en *Artforum*, febrero de 1990; Jane Flax, (1995) *Thinking Fragments: Psychoanalysis, feminism and postmodernism in the contemporary west*, traducido en Madrid: Cátedra.

EPÍLOGO

En la introducción, se establecen una serie de precedentes que relacionan la fotografía con la escritura autobiográfica desde la invención de la cámara oscura. La mirada se restringe a un único punto de vista que desencadena el deseo ocular. Esta mirada dirigida y centralizada se asocia a la supremacía del pensamiento único y monocular, que tiene su auge en el Renacimiento. A esta visión monocular se contrapone un tipo de mirada más plural y libre mediante la multiplicidad de la imagen o el palimpsesto que ofrece mayor libertad de pensamiento al espectador, en el Barroco. Por tanto, la autobiografía no es un género exclusivo de la literatura sino una forma de lectura que, en el caso de la fotografía, se convierte en una forma de mirada.

La autobiografía se hace presente desde la primera interacción fotoliteraria por la que Edgar Allan Poe hace referencia al invento de daguerrotipo 1940 (Rabb 1995: 5). La confesión en el dorso de la fotografía *Retrato como hombre ahogado* en la que Hippolyte Bayard escenifica su muerte por ser ninguneada su contribución al invento de la fotografía en 1840. Sin embargo, la fotografía tarda en ganar el reconocimiento artístico que Walter Benjamin (1936) instaaura en la época de la reproductibilidad técnica. Existen una serie de corrientes vinculadas a la autobiografía, como son la fotografía humanista (Walker Evans y Eugene Smith), la fotografía victoriana (Alice Austen 1891), el retrato social (August Sander 1910-1956), el surrealismo (Claude Cahun 1930), la *street photography* (Walker Evans 1930), el foto-ensayo (Eugene Smith 1950) o la fotonovela o *roman-photo* (Chris Marker 1962). Esta diversidad de corrientes no se unifica en un claro estilo autobiográfico hasta el último tercio del siglo XX.

Establezco una serie de hitos fundacionales de la autobiografía, durante la década de los setenta, que sirven de punto de partida para cada uno de los capítulos. Primero, la definición de autobiografía de Philippe Lejeune (*El pacto autobiográfico*, 1974). Segundo, el giro hacia lo personal del reportaje (Larry Clark, *Tulsa*, 1971). Tercero, la definición de fotografía como evidencia o huella de la experiencia (Larry Sultan y Mike Mandel, *Evidence*, 1977). Cuarto, la reconstrucción de la memoria a partir de fotografía encontrada en el archivo familiar (Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 1980) o histórico (Christian Boltanski, *la pequeña memoria*, 1969 - 1971). Quinto, la autoficción como una forma de introspección (Duane Michals, exposición en el MoMa de Nueva York, 1970). La vinculación a los movimientos sociales y feministas de la autocuración de Jo Spence a partir de los años setenta. Estas obras suponen el pistoletazo de salida de una tendencia autobiográfica en la fotografía que caracteriza los últimos cuarenta años.

Capítulo 1: Definición de autobiografía

La autobiografía se define como la historia de vida del autor contada por él mismo. La auto-biografía reparte el peso teórico entre al autor *-autos-*, el contenido *-bio-* y el lenguaje *-grafía*. Para el análisis fotográfico, resulta de suma importancia el enfoque de esta última etapa (*graphé*, grafía o escritura) que se centra en el estudio del lenguaje mismo, del proceso creativo, que es lo que me permite extrapolarlo a la fotografía contemporánea. La fotografía autobiográfica se basa en la comunicación íntima, es decir, en la confianza entre los interlocutores que permite la confesión.

La autobiografía se ha cuestionado como género literario ya que no depende tanto de sus características propias como de una forma de lectura, es decir, de un “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1974) entre el autor y el lector, ajeno al texto. Sin embargo, la autobiografía se ha considerado un género memorialista, junto a otros géneros como el diario, las memorias, la confesión o el epistolario. Así lo considera Romera Castillo (1981: 14), quien se atreve a acotar sus características como género literario: la autorreferencialidad, la identificación del narrador con el héroe o protagonista, la libertad espacio temporal del relato donde quepan las huellas de su vida, la narratividad del relato –la evolución espacio-temporal al contrario de la descripción estanca del retrato– y, por último, la sinceridad del autor junto a la credulidad del receptor y la libertad formal: monólogo en primera persona, confesión en segunda persona y máscara en tercera persona.

Dado el interés de los autobiógrafos por proyectarse en el otro, la autobiografía tiende a sustituirse por la autoficción, un término que resuelve los problemas sobre la representación de la verdad con los que se asocia la autobiografía. Aunque en ambos términos, el lenguaje interpreta la realidad de forma más o menos ficcional, he denominado autoficción aquellas obras que tienen una intención metamórfica del autor, especialmente en el quinto y sexto capítulo donde las estrategias performáticas, la alteridad, la autoinvención y la terapia son una consecuencia de la naturaleza discursiva del propio medio fotográfico y/o literario.

Capítulo 2: Fotografía documental de la experiencia

Desde su invención, la fotografía se ha asociado con temas banales en lugar de los grandes temas del arte, aprobados y consensuados por el poder establecido. La banalidad se sitúa en el centro de la creación artística con la llegada de la obra de arte reproducible, en concreto de la fotografía, según defiende Walter Benjamin en 1936. El valor de exposición de las obras reproducibles supera el valor de la copia única, que disfrutaba la pintura. De esta forma, el lenguaje fotográfico resulta especialmente propicio para representar los detalles cotidianos y, especialmente, los deshechos y los despojos. La autobiografía se caracteriza por dar visibilidad a aspectos individuales y minoritarios por encima de los grandes relatos, un terreno en el que la fotografía aporta una serie de estrategias únicas.

Aunque Henri Cartier-Bresson define la fotografía por su “momento decisivo” (1952), es precisamente su opuesto, el momento “indecisivo” o banal, el que resume la esencia de la autobiografía. El automatismo de la cámara, la facilidad, la discreción y la accesibilidad de las cámaras cada vez más compactas y asequibles, acercan a este medio hacia temas completamente insignificantes. Al igual que el diario íntimo, la fotografía se ha utilizado por aficionados y por escritores que no tenían ninguna intención divulgativa, lo que aporta una sinceridad, cotidianidad e intimidad inigualable a este medio. Esta sería otra de las características autobiográficas exclusivas de la fotografía que recoge el término *snapshot*, o instantánea, que utilizan los fotógrafos aficionados para ir registrando su vida cotidiana.

Desde sus orígenes, la fotografía está vinculada a la palabra escrita, especialmente a partir de la incorporación de temas más sociales, como los foto-ensayos de Walker Evans o Eugene Smith que se pueden considerar unas de las primeras interacciones fototextuales. Sin embargo, no es hasta los años cincuenta que esta naturaleza informativa se sustituye por temas más personales, como demuestra la fotografía de Robert Frank (1958) y la exposición *Family of Man* (Edward Steichen 1955). Esta fotografía humanista desencadena un interés por las minorías y por los derechos de los trabajadores (ej. *Farm Security Administration*). Asimismo, el diario literario evoluciona desde la representación de un yo omnisciente (León Tolstoi, Thomas Mann o James Joyce) a un yo en crisis (Virginia Woolf o Silvia Plath). La representación de la vida personal, generalmente marcada por un estereotipo poderoso, masculino, heterosexual y occidental, comienza a ocuparse de otro tipo de relaciones domésticas, amistosas y sexuales que se ponen de moda a partir de los setenta, como demuestran la generación *beat*, los fotógrafos de la escuela de Chicago, los *Young British Artist* o los

artistas de la movida madrileña, como Alberto García-Alix. La representación de la vida cotidiana, banal, decadente, juvenil e instantánea se establece como interacción fotoliteraria. Tanto la fotografía como la literatura encuentran estrategias únicas para convertir en duradera la fugacidad de la vida. Numerosos artistas y escritores utilizan la confesión y el reportaje como recordatorio de malos momentos, como una forma de terapia.

La narratividad del reportaje fotográfico se consigue a través de la secuencia de imágenes como demuestra la sustitución de la fotografía única (momento decisivo) por el conjunto, serie o proyecto de imágenes que dan lugar a categorías como el foto-ensayo, el *photo-story*, la fotonovela, el ensayo fílmico o el diaporama.

Capítulo 3: Archivos de la vida cotidiana

Según la definición de autobiografía como desfiguración de Paul de Man, el sujeto se proyecta a través del recurso estilístico de la prosopopeya en cualquier otra cosa, es decir, incorporando la noción del otro como reflejo de uno mismo que plantea Jacques Lacan (1949). En primer lugar, existen una serie objetos representativos para la historia del arte, como los mapas, las camas o las postales que se han utilizado de forma reincidente como un léxico autorreferencial. En segundo lugar, los espacios se han utilizado como contenedores de ciertas atmósferas o sensaciones, especialmente dada la capacidad evocativa asociada al género del paisaje. Los objetos y los espacios de la intimidad adquieren el rol del testigo, que registra las huellas de la subjetividad en momentos de soledad.

Para Rosalind Krauss (1990) la fotografía se ocupa de señalar, funciona como una evidencia, huella, *index* o índice que la vincula con la creación de archivos. Autobiografías, como la de Sol Lewitt (1980), sustituyen la presencia del autor por sus colecciones de objetos clasificados, una categoría estética conocida como *everyday* o lo cotidiano. La acumulación, ordenación, repetición y exposición de objetos ha cobrado tanta importancia en esta era de la saturación informativa que ha llevado a historiadores y comisarios a hacer del criterio expositivo su propio estilo creativo. Bien las listas, los glosarios y las secuencias de palabras, o bien, los atlas, los paneles, los mosaicos o las colecciones de fotografías funcionan como norma mnemotécnica y como recurso creativo tanto en fotografía como en literatura. Ordenar ha sustituido el crear: los *ready-mades*, el reciclaje, la transformación de los objetos y las construcciones virtuales que sugieren al espectador para que éste complete el significado, han sustituido a los antiguos criterios de creación de obra única y estática. La autobiografía también se infecta del robo, la interpretación, la apropiación y la resignificación de elementos pre-existentes por encima de la generación de contenidos nuevos o únicos. Estos *remakes* demuestran la existencia de una red de referencias temáticas que se han ido renovando en función de los movimientos y las tendencias artísticas de cada época, lo cual resulta especialmente útil para la autobiografía porque subrayan la importancia de la factura, el estilo o el genio del artista por encima de la temática reincidente.

La fotografía, independientemente de su referente, es un trozo de papel, un objeto inanimado al que otorgamos ciertos poderes evocativos, un fetiche. Roland Barthes sostiene que la fotografía embalsama la realidad, captura un momento pasado o muerto. Esta relación entre la fotografía y la muerte proviene del tópico de la historia del arte denominado *memento mori*, que significa “recuerda

que morirás”, funciona como recordatorio de la fugacidad de la vida y llega a constituirse como categoría estética, denominada *vanitas*, dentro del género del bodegón.

A través de la sinceridad desgarradora del diario apesadumbrado de las escritoras (Alejandra Pizarnik, Silvia Plath o Virginia Wolf) o de la exhibición de la desnudez en las artistas (Sophie Calle, Tracey Emin y Sam Taylor-Wood), confluye una nueva interacción fotoliteraria. Estas autobiógrafas publican lo más depravado y oscuro de su vida, provocando e incluso agrediendo la sensibilidad del espectador. La cama y la casa cobran un significado nuevo, alejado del aislamiento doméstico, para reubicarse dentro de la espacio público del museo. La intimidad, la sexualidad, la melancolía y la soledad se erigen en contra de la cosificación del género femenino. La confesión, como un tema común del género literario del diario y de la fotografía de archivo, comienza a introducir la necesidad de expresión de la intimidad como una forma de curación o de comprensión de uno mismo, y se le añade una nueva función curativa que proviene de este ejercicio de control, rutina, repetición y sometimiento a un orden o clasificación autoimpuesto.

La narratividad de la fotografía de archivo se consigue gracias a la agrupación, colección, organización y jerarquización en mosaicos, paneles, atlas o palimpsesto, siguiendo la mencionada mirada barroca, que ofrece una lectura múltiple, plural y autónoma en comparación con la perspectiva cartesiana que concentraba la mirada en un único punto de vista renacentista. La fotografía de archivo permite una pluralidad de lecturas gracias a la multiplicidad de imágenes y la descripción textual. La interacción fotoliteraria se debe al poder evocativo que se encuentra tanto en la fotografía de los objetos y los espacios como en determinadas poesías, diarios, inventarios o listados que constituyen una categoría artística muy significativa para el arte y la literatura contemporáneos.

Capítulo 4: Memoria y fotografía encontrada

Dejando atrás el interés del arte por re-significar, transformar, señalar y re-contextualizar determinados objetos, en lugar de crearlos, existe un tipo de narración fotográfica a partir de que ni siquiera requiere la presencia de un fotógrafo en el proceso creativo. La denominada “fotografía encontrada” trabaja a partir del material de archivo ajeno para dotarlo de un significado propio. Este proceso de re-apropiación de las imágenes de los otros funciona como una forma revisionista de la memoria personal, familiar o histórica.

Si la fotografía siempre es pasado, entonces la autobiografía es la reconstrucción de ese pasado a partir de las huellas o evidencias que, como objetos artísticos, ya han perdido la espontaneidad del reportaje, para convertirse en un archivo manipulable por la memoria. La autobiografía se plantea en este punto como una forma de recuperación de un pasado que afecta y pertenece al autor pero que no tiene por qué haber vivido. Esta es la diferencia entre el recuerdo y la memoria. Así lo demuestra el duelo a la muerte de la madre de Roland Barthes en su relato *La cámara lúcida* (1980), una referencia fundamental para definir el carácter mortuorio, memorialista y retrospectivo del medio fotográfico, ya que el autor reconstruye la memoria de su madre a partir de una fotografía de cuando ésta era una niña, antes de que él la conociera. La fotografía es pérdida y su participación en un relato retrospectivo implica la recuperación de ese momento olvidado. Marianne Hirsch (1999) define esta “mirada familiar” a partir dos argumentos que aparecen en el romance familiar: el argumento del niño bastardo o el del niño expósito, que cuestionan la figura materna y paterna respectivamente. Así lo demuestran obras literarias como *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Marcel Proust, o fotográficas, como la reapropiación de los retratos del álbum familiar de Albert Chong. Ambos configuran su propia identidad a partir de la duda, la búsqueda y la reconstrucción del recuerdo la madre. Por tanto, el álbum familiar participa de una característica de la novela familiar, que es la fantasía infantil o deseo de sustitución de los padres en un juego de realidad y ficción.

A través de la pequeña memoria que define Christian Boltanski se puede hablar de lo que no se ha vivido, se ha olvidado o invisibilizado y que, en el caso de estos autobiógrafos históricos, permite la reconstrucción y el progreso social. Si la fotografía convierte en duradero el instante percedero, entonces hablamos de un método de recuperación de lo olvidado. A raíz de las grandes catástrofes, la memoria individual se ha visto afectada por una memoria colectiva que, configurada desde el poder y la reconstrucción oficial de la historia, demanda una mayor implicación de las historias personales.

Fundamentalmente a través del ejemplo del Holocausto, la fotografía encontrada conforma un vocabulario fundamental para la reconstrucción de la memoria perdida en la literatura, el cine y el arte.

Las instalaciones fotográficas dedicadas a la memoria de los caídos han servido como duelo colectivo, un género autobiográfico que he denominado memorial. En literatura, el memorial consiste en cualquier anotación que cumpla una función de recordatorio. En el caso de las instalaciones de retratos anónimos, el memorial funciona como un altar erigido a la memoria de seres anónimos, de aquellos que la historia ha olvidado por el camino. De esta forma, la fotografía encontrada, generalmente *amateur*, aporta la cultura popular al relato histórico. Así la fotografía adquiere la mención cinematográfica “basada en hechos reales”. La imagen encontrada y multiplicada proporciona la narratividad requerida por la autobiografía para mostrar la evolución del ser. A través de los ejemplos cinematográficos y literarios, se establece una analogía con la fotografía de archivo cuya multiplicidad permite la crítica social y la confrontación personal con uno mismo: la lucha entre la memoria dada y la configurada por el mismo, entre la historia que nos cuentan y la que reconstruimos, entre la personalidad heredada y la evolucionada, o entre la vulgaridad y la genialidad. Este enfrentamiento entre el realismo y la idealización del autor ya podía reconocerse en las primeras biografías de hombres ilustres, que tenían como objetivo capturar el alma de los muertos, de los genios, de los famosos o de las mentes brillantes para que no se perdieran en el olvido. Gracias al estudio del imaginario nazi, tanto en la literatura como en el cine o el arte, se han llegado a conclusiones determinantes para la superación y representación del trauma que justifican los usos terapéuticos de este tipo de autobiografía de archivo. De hecho, es el ejemplo más representativo de la saturación y la repetición de símbolos a la hora de configurar una memoria colectiva de una catástrofe, lo que permite hablar de una microhistoria que renueva y sana la versión caduca, politizada y consensuada de una historia que se merece recuperar los testimonios olvidados y crear una narrativa autobiográfica que los visibilice.

La narratividad del álbum fotográfico es similar al de un libro, generalmente organizado por capítulos o por temas, dando lugar a un tipo de lectura consecutiva o lineal, similar a la mencionada en el capítulo 2, es decir, creando una secuencia temporal que la vinculan con la narrativa fílmica. La fotografía aporta una característica única: el silencio, lo que Paul Virilo llamaba estética de la desaparición, es decir, una capacidad para representar el vacío, el olvido y la manipulación informativa de la memoria tanto familiar como histórica.

Capítulo 5: Autoficción

La autobiografía y el yo son construcciones culturales, no una entidad predefinida independientemente del lenguaje, sino una consecuencia del mismo. Esta definición de la autobiografía como un constructo (Lejeune 1994: 327), justifica la incorporación de la autoinvención como proceso autobiográfico.

La literatura y la fotografía comparten una proyección especular del autor en sus álter egos que comienzan vinculando al protagonista con el héroe que progresivamente se va convirtiendo en anti-héroe, debido al creciente interés por temas personales. En esta lucha por mostrar el lado más crudo y desnudo del ser humano, la autobiografía intenta evitar la fotografía escénica y el autorretrato, aunque toma algunos recursos teatrales que subrayo a continuación.

La autobiografía se basa en la performance para exhibirse directamente ante el público, eliminando, en la medida de lo posible, el artificio de la máscara, la pose, el disfraz y la teatralización que sustituye el ego por el álter (el otro). El autor interpreta su propio personaje, como si fuera él mismo, frente a un público que lo valida y actúa como testigo, por lo que la fotografía escenificada no está completamente reñida con el documental. De hecho, los autobiógrafos escénicos utilizan la interpretación, el maquillaje y el simulacro como una forma de asimilación de su realidad, no la huida o la sustitución de la misma. Aunque la fotografía escénica suele tratar temas fantásticos, hay que destacar la importancia de estas fantasías para la autobiografía, ya que el autor se permite dar rienda suelta a sus miedos o ensueños. La fotografía de estudio, donde la interpretación y la premeditación parecen falsear el recuerdo, resulta de especial utilidad para comunicar la subjetividad del autor.

El disfraz, la máscara o la escenificación se utilizan en el género del autorretrato, como los de Eleanor Antin o Cindy Sherman, como estrategias para evidenciar y criticar determinados prejuicios sociales, los roles femeninos preestablecidos y la estética asociada a una clase social, género o sexo. Debido a su herencia pictórica, el retrato se ha asociado al poder, excluyendo de la representación artística determinados grupos sociales. De esta forma, el autorretrato suele ocuparse de dos aspectos: la identidad y la intimidad. El primero queda excluido de la autobiografía porque se refiere a la cualidad de idéntico (según el diccionario de la Real Academia Española), es decir, la identidad de uno mismo en relación con sus iguales, con su grupo. Por el contrario, la autobiografía se ocupa de la intimidad. En ambos casos, se produce una alteridad que sólo es autobiográfica cuando implica con-

fesión, independientemente de su asociación o no con el género del autorretrato y completamente alejado de la identidad.

Partiendo de la imposibilidad de que la representación del yo –la fotografía del autor- coincida con su referente –el autor mismo-, la ficción escénica puede utilizarse para hablar de uno mismo o para hablar de los otros. La autobiografía siempre se refiere a uno mismo aunque se transforme o se apoye en los otros. El álter ego sí habla de uno mismo a través del otro, a diferencia del autorretrato identitario que utiliza el cuerpo del autor mismo para representar a un estereotipo identitario al que puede pertenecer o no.

En los casos de autoría compartida, se hace evidente el desdoblamiento del relato autobiográfico en uno o varios motivos o personas, especialmente en el caso de las parejas sentimentales y profesionales que se constituyen como una sola entidad (Cabello/Carceller, H. Almeida y A. Rosa o, M. Abramovick y Ulay). A pesar de sus principios *performáticos*, la fotografía evidencia el intercambio de personalidad entre el observador y el observado, entre lo real y lo imaginario, entre la presentación y la representación, o entre los hechos y las ficciones, consolidando el doblez de esta intimidad en una imagen.

En definitiva, la alteridad forma parte del mismo proceso de identificación y conocimiento de uno mismo ya que, al mirarnos en el otro (gemelo, espejo, palabra, objeto o imagen), corregimos o modificamos nuestra concepción de nosotros mismos. La dualidad del yo explica cómo la autobiografía se sitúa en un lugar intermedio entre la esencia del yo y su relato, es decir, entre su individualidad y su relación con los demás. La autobiografía intima a través de la búsqueda de aquello que nos falta: el amor o la inclinación hacia el otro implícita en el diálogo confesional. La autobiografía implica una relación con uno mismo a través de la proyección en una obra o persona que permita dotar de un lenguaje aquello que nos ocupa. Por tanto, no se puede hablar o representar al yo sin entenderlo como otra cosa, como una ficción, una proyección o una alteración. La autobiografía es el espacio intermedio entre uno mismo (el creador: la individualidad) y su proyección especular (el otro: la identidad común con los otros).

En definitiva, la ficción del yo, bien como un ser poderoso y superior, o bien como un ser atormentado, fragmentado y negativo, habla de lo individual o autobiográfico, la autobiografía, por encima del rol o lo identitario. Aunque la autobiografía personaliza, diversifica y ejemplifica mientras que la identidad normaliza y generaliza. Ambos ofrecen una imagen alternativa y crítica de los prejuicios,

normas y apariencias asociadas a la sociedad. ambos ofrecen una imagen dialéctica y especular a través del disfraz y el simulacro. De ahí que los autobiógrafos que utilizan la fotografía como terapia suelen tener un origen en el teatro (retórica performativa de Paul de Man, 1991), el arte social (el trabajo en grupos) y el feminismo (visibilización de las minorías).

En definitiva, el proceso de curación autobiográfico se caracteriza por un determinado grado de intimidad, donde la confesión y la especificidad de la vida del autor sólo puede darse en el espacio artístico. La diferencia fundamental es la inclinación hacia los confidentes del autor por encima de los intereses de su grupo, demostrando la importancia de la autobiografía fotográfica como terapia individual y social por encima de sus tradicionales usos históricos, al menos dentro de mi ámbito de estudio que es la creación fotoliteraria.

Capítulo 6: Fototerapia

El trabajo frente al espejo ha dado lugar a la mascarada como una forma de autoanálisis y de asimilación de los cambios del propio cuerpo. De ahí que la terapia trabaje a partir de la interpretación y de la observación del cuerpo o la mente enferma a través de la creación fotoliteraria. El precedente oficial de la fototerapia es el *Group Cámara* que dirige el profesor de arte y drama Keith Kennedy a partir de 1975 en el hospital psiquiátrico pionero Henderson. Su método terapéutico de “terapia con cámara” influye en el proyecto colaborativo *The Faces Group* (1976-1977) de Jo Spence. En general, los trabajos de esta artista británica fusionan las terapias alternativas, el teatro y los trabajos comunitarios, en primer lugar por motivos feministas, para restaurar la identidad femenina y, posteriormente, para tratar sus enfermedades terminales. La actuación ante la cámara permite re-enfocar la enfermedad (mental o física) hasta comprenderla y afrontarla desde el exterior. El plano creativo permite lidiar con la incertidumbre que le ofrece la medicina, ejercer el control y el conocimiento desde un plano más humano y experimental: el de la autoficción.

Numerosos artistas utilizan la fotografía y la literatura como una forma de creación de una ficha médica, en busca de una curación para su mente o su cuerpo. Como veíamos en el *Historial clínico* (1997-1998) de Boris Mikhailov, esta curación personal habitualmente se inscribe en un contexto político o social que permite la revisión de las historias ninguneadas por los regímenes totalitarios.

El niño en su proceso de aprendizaje comienza a constituirse como un ser independiente de sus progenitores a través de dos procesos psicofotográficos fundamentales. Por un lado, a través del teatro y la observación ante el espejo, primero reconociéndose y luego reinventándose. En el psicoanálisis, el juego del escondite permiten al niño entender la pérdida, la ausencia y la presencia de sus seres queridos, tal y como define el término *fort-da* que acuña Sigmund Freud (*Más allá del principio de placer*, 1920). Por otro, el niño recurre al álbum familiar en busca de respuestas sobre sí mismo, tal y como explica la terapia denominada foto-biografía de la psicóloga Fina Sanz (2008).

La intimidad como una forma de diálogo ya que el secreto debe ser confesado, nunca puede ser arrebatado ni silenciado o invisibilizado (José Luis Pardo, 1996). Ahí reside la diferencia con la publicidad, en el sentido último de la información dada, ya que la intimidad es independiente de su carácter público o privado. De esta manera, el arte puede ser íntimo, a pesar de ser público, siempre y cuando dé a conocer un secreto dentro de la voluntad y el lenguaje del autor, como hemos visto en las complejas formas de autorrepresentación del fotógrafo David Nebreda. En la autobiografía como

terapia, el dolor o las heridas salen del plano de la vergüenza y la incomprensión para situarse en un espacio dialéctico que fomente la comunicación.

Si bien la autoayuda no se considera un género, sí que podemos encontrar esta tendencia en la autobiografía fotoliteraria en dos sentidos opuestos. Por un lado, a través de la ficción, el autor se configura a sí mismo en otro mundo posible o con otra personalidad: el yo idealizado. Por el otro, a través de la confesión y de los diarios fundamentalmente, se configura el yo atormentado. El escritor se plantea la escritura como un vomitorio, un lugar donde desplazar todos sus problemas, como las novelas autorreferenciales de Enrique Vila-Matas, como si fuera más digerible decir dolor que sentir dolor en silencio. Sin embargo, en el primer caso la imaginación es el enemigo del arte, porque le aleja de lo real, mientras que, en el segundo caso, es su solución terapéutica. A través de los relatos autobiográficos, como los de la fotógrafa Sophie Calle o Paul Auster, se despliega la red colaborativa y multirreferencial que caracteriza la autobiografía contemporánea. De esta forma, la creación se puede considerar sanadora o enemiga, gracias a las propiedades metamórficas del yo. A través del doblez del lenguaje, los creadores se transforman en su amado (cuando se inclinan hacia el arte, como veíamos en las parejas artísticas) o su enemigo (cuando la obra se vuelve en su contra), configurándose a sí mismos como otros y viceversa. Independientemente de los usos estrictamente terapéuticos tanto físicos como mentales, existe una analogía entre el proceso creativo se ha utilizado para curarse o enfermarse.

A modo de cierre, enumero una serie de usos terapéuticos que proporciona la autobiografía fotográfica: desde fuera (gracias al dispositivo técnico), publicar un secreto, recordar un momento doloroso, la repetición para incorporar ciertos hábitos, el diario como una forma de control exhaustivo contra el desorden natural o la ficción para cambiarse a uno mismo. La confesión que caracteriza la autobiografía permite al autor liberarse de sus conflictos, ya sean de orden social, personal, artístico, familiar o político. El propio proceso de escritura o fotografía funciona como una lucha contra uno mismo. El autor o la obra de arte se plantean como enemigos para el otro. El egocentrismo aparece como un virus o enfermedad que puede solucionarse gracias a la autobiografía. El proceso de creación autobiográfica permite la transformación de la vida o la personalidad del autor, una metamorfosis que se produce gracias a la autoficción.

Comparación entre el diario y álbum fotográfico

En el segundo y tercer capítulo, veíamos cómo el recuerdo se configura a partir de momentos vividos, de la experiencia cotidiana que da lugar al diario fotográfico, a través del reportaje o de la fotografía de archivo, respectivamente. En el cuarto capítulo, la fotografía de archivo no se ocupa ya del día a día del autor sino dar sentido al pasado a través de una mirada retrospectiva y revisionista a través del álbum fotográfico o de las instalaciones fotográficas.

1. Diferencias entre el recuerdo y la memoria: El recuerdo se construye a través de un proceso de registro, de manipulación y de archivo de un momento vivido, fundamentalmente en el diario íntimo. Así lo demuestra la definición de fotografía como índice, señalando elementos de la realidad. Lo cotidiano aparece como un rasgo del diario íntimo y la fotografía de elementos inanimados, trabajaba a partir de la conservación, el almacenamiento, el coleccionismo, la acumulación y la repetición para configurar un recuerdo personal. Por el contrario, en el álbum, la memoria se configura con el paso del tiempo, revisando un material y organizándolo. La fotografía encontrada no tiene por qué referirse a un momento vivido. Los álbumes familiares se configuran a partir de un conjunto de vidas, el pasado ya no tiene por qué ser vivido para constituir este “yo familiar” o “yo histórico” que determina la personalidad del creador. A diferencia del recuerdo, la memoria juzga y transforma la versión del pasado.
2. Diferencias entre los espacios individuales y colectivos: En el diario, se trata de desplazar un espacio propio (generalmente doméstico y vinculado a la mujer) a un espacio público (generalmente la sala de exposiciones), a través de paneles o secuencias de las acciones. En las instalaciones fotográficas, se trata de dotar a un espacio colectivo de un discurso, personalidad y memoria propios a un espacio compartido y, en mayor o menor medida, mediatizado. A pesar del uso de la fotografía, bien como una forma de difusión y comercialización, o bien como material de trabajo, este espacio viene definido por las instalaciones artísticas, donde el espacio creativo coincide con el expositivo, a diferencia del espacio de creación bidimensional del encuadre fotográfico.
3. Diferencias espacio-temporales: Mientras que el diario se organiza en función del tiempo (lo cotidiano, las entradas y las fechas), el álbum se organiza en función del espacio (los vínculos generacionales o los parecidos físicos, por ejemplo). A pesar de las diferencias entre el tiempo lineal de la escritura y la organización espacial de la imagen, existe una forma compartida para clasificar el tiempo autobiográfico, a través del orden cronológico (los instantes secuenciados a

través del diario) o retrospectivo (la fotografía encontrada reorganizada en álbumes o instalaciones). A esto hay que añadir que ambas estrategias suelen hablar del punto de vista solitario del autor pero también pueden realizarse colectivamente, como sucede hoy en día con los blogs, añadiendo entradas y reordenando por categorías.

4. Diferencias terapéuticas entre el control obsesivo desde el presente y la inevitable transformación tras el paso del tiempo. En el diario, el autobiógrafo documenta, archiva y organiza sus documentos de forma meticulosa, mientras que en el álbum, transforma estos elementos en función de un discurso nuevo, revisionista e incorpora su opinión desde la distancia. Tanto por su tiempo presente o pasado, respectivamente, resulta imposible determinar el grado de fidelidad que aporta cada uno de estos procesos memorialistas. En cualquier caso, nos encontramos en una fase previa la autoficción, que se distingue por su deliberada transformación del ego mediante la ficción.

En definitiva, existen una serie de características que diferencian y, por tanto, convierten en género tanto al diario, como registro desde el presente de la vida que rodea al mismo autor, como al álbum, como recreación retrospectiva de los hechos en función de un discurso revisionista.

A pesar de la intención testimonial desde el presente o pasado muy reciente del diario, la definición de autobiografía “relato retrospectivo sobre la vida o personalidad del autor” se cumple estrictamente en el álbum fotográfico. En un sentido más amplio en el que la definición de escrituras del yo sí que incluyan el diario, entonces sí se puede entender el reportaje y la fotografía de archivo como un tipo de escritura autobiográfica. El encuentro fotoliterario, definido en los capítulos 2, 3 y 4, se podría resumir en la intencionalidad documental, testimonial y fiel a la vida del artista, junto a la credulidad del espectador quien tiene la última palabra para participar de este “pacto autobiográfico” (Philippe Lejeune 1974).

Comparación entre las narrativas autobiográficas y autoficcionales

Existen dos bloques temáticos diferenciados: el bloque I, que comprende de los capítulos 2 al 4, estrictamente autobiográfico, centrado en la cuestión más documental y fiel a la experiencia y sentimientos del autor y, el bloque II, que comprende los capítulos 5 y 6, centrado en el carácter ficcional de la autobiografía denominado autoficción. A continuación enumero una serie de similitudes y diferencias que aclaran los límites difusos entre ambas categorías.

Tanto el álbum familiar (capítulo 4) como la fotografía escénica o construida (capítulo 5) comparten su carácter retrospectivo, mientras que la autoficción incorpora una temporalidad ilusoria o abstracta a la reconstrucción del pasado. El distanciamiento que se produce al revisar la imagen de archivo, en el primer caso, es similar al que se produce en la ficción. A través del teatro y la performance, el autor confronta sus problemas desde otro punto de vista, más objetivo, anti-sentimental, distanciado y catártico, tal y como proclama el teatro de Bertolt Brecht. La autoficción comparte el distanciamiento y carácter retrospectivo y revisionista de la memoria que opera en el álbum fotográfico. La autoficción puede intercambiarse por el término autobiografía salvo porque subraya el carácter ficcional de la misma. Su narratividad difiere ligeramente respecto a las estrategias documentales del bloque I, que he comparado en función del espacio (composición) y del tiempo (duración):

1. Composición espacial:

En el primer bloque, la narración se consigue a través de la acumulación de múltiples imágenes. Ni belleza ni mimesis ni magia ni instantaneidad, sólo el conjunto de instantes que dibuje una línea de tiempo y que configuran la memoria tanto en literatura como en fotografía. El diario fotográfico evita que recaiga todo el significado en un momento único (el instante decisivo) para dar cuenta de una realidad más compleja a través del reportaje secuenciado, la fotografía de archivo (los paneles, la repetición, el léxico visual) o los álbumes (que dotan de un significado autobiográfico incluso a las fotografías encontradas, tomadas por uno mismo o por otros, sean familiares o desconocidos). Según Paul Jay (1994: 191): “El tema de la autobiografía es el producto de un momento tras otro, experiencia tras experiencia”. Según Paul Jay, la autobiografía requiere una continuidad en la sucesión de instantes para dar la sensación de paso del tiempo en la fotografía contemporánea.

2. Duración en el tiempo:

A pesar de que la falta de naturalidad y cotidianeidad de la fotografía construida y preparada, tanto en el álbum como en la fotografía escénica, la reconstrucción e interpretación de la memoria puede aportar mayor claridad, perspectiva y fidelidad a ese momento pasado. A pesar del artificio que entraña la construcción premeditada de una imagen, la *staged photography* permite contar una historia en un solo fotograma, haciendo de la contemplación una estrategia narrativa. A través de la puesta en escena y la interpretación, la fotografía escenificada puede ocuparse de la imaginación, las preocupaciones, los miedos o las fantasías del fotógrafo, convirtiendo el instante decisivo o banal en el instante figurado.

Aunque concentre su narrativa en una imagen única de la puesta en escena (bloque II), se ha demostrado que la narración visual no requiere múltiples imágenes sino una jerarquización de la información que permita una lectura lineal. De hecho, los *tableau vivants* o pinturas vivientes heredan la capacidad narrativa de la pintura de historia, un género altamente vinculado a las biografías. La fotografía históricamente se ha asociado a la captura de un instante determinado por encima de la duración en el tiempo, especialmente cuando se la compara con el cine o la literatura. El medio fotográfico se ha utilizado para evidenciar la permanencia de ciertos recuerdos a pesar del paso del tiempo. Sin embargo, la capacidad narrativa de la fotografía viene implícita en su propia definición como “escritura con luz” y, en la práctica, gracias a un sinnúmero de estrategias que implican duración. La fotografía contemporánea incorpora diferentes lenguajes (pictórico, escultórico, arquitectónico, literario y audiovisual) para llegar a incluir el factor temporal que permita su narratividad.

En resumen, la multiplicidad, secuencialidad y continuidad que caracteriza la narrativa del diario fotográfico no supera la narrativa de una imagen única en la que los espacios (1. Composición de puntos de vista) y los tiempos (2. Confluencia de instantes en duración) se fusionan. Estas dos facetas de la narración aparecen en dos tipos de imagen única: la fotografía escénica -jerarquizando elementos- y el fotomontaje -agrupando y editando. Esta multiplicidad de enfoques y de momentos se aglutina en la imagen única que funciona como un palimpsesto, como he mencionado en el análisis de la mirada barroca (plural) y como una mirilla, generando deseo y concentrando la mirada, como sucede en la perspectiva cartesiana renacentista.

La capacidad narrativa de la fotografía se ha demostrado a partir del análisis interdisciplinar, visual, literario y, de forma transversal, audiovisual, por su consistencia teórica como lenguaje foto-

textual. El potencial mediático de la fotografía y de la literatura consiste en incorporar recursos de la otra, hacerse más narrativa, evocativa, descriptiva o crítica, superando las limitaciones visuales, en el caso de la literatura, y las limitaciones narrativas, en el caso de la imagen fija. En cualquiera de los dos casos, la innovación de la comunicación artística y literaria es el fundamento de los medios de comunicación tal y como los entendemos hoy en día.

Comparación entre los medios fotográficos y literarios

Los medios de comunicación no deben basarse únicamente en las diferencias entre lenguajes visuales o escritos, ya que el pensamiento trabaja con la imagen y la palabra de forma indistinta. Sin embargo, el estudio de ambos tipos de estructuras se ha separado en disciplinas según sus diferencias y similitudes. Aunque habitualmente se ha utilizado la fotografía para evocar el pasado o la literatura para describirlo, tanto artistas como escritores han pasado a la historia precisamente por romper con estos prejuicios.

La supremacía fototextual que disfruta hoy en día internet tiene su origen en los encuentros interdisciplinares, entre los que destaco las interacciones fotoliterarias como germen de las ilimitadas posibilidades multimedia actuales y por venir. En el caso de la autobiografía, la necesidad autoexpresiva ha servido de motor para buscar nuevos medios de expresión que reflejen la complejidad del pensamiento del creador, una creatividad que ha influido en otros ámbitos de la comunicación.

La comunicación contemporánea promueve el temperamento humanista, considerando al individuo y, más concretamente, al creador mismo como referente fundamental en las artes y las letras. Este neo-egocentrismo que caracteriza al siglo XXI es inseparable del papel que juegan las nuevas tecnologías que redefinen, a pasos agigantados, los medios de comunicación. Existe una problemática común a toda la industria cultural en torno a la reproductibilidad, la tecnología y la difusión tanto editorial como expositiva. La ruptura con la clasificación por los géneros que plantea la fotografía autobiográfica supone un paso fundamental a la hora de investigar la situación de los medios de comunicación hoy en día, ya sean periodísticos, artísticos, multimedia o monodisciplinares. La fotografía artística ha abierto nuevas posibilidades expresivas en los medios de comunicación y viceversa, por lo que ésta funciona como constructor cultural.

Las características del lenguaje fotográfico autobiográfico sirven de precedente para los nuevos medios de comunicación digitales y multimedia de nuestro siglo XXI. Esto se debe a tres factores: el lenguaje paulatinamente más tecnológico, el giro de la mirada hacia uno mismo y la interdisciplinariedad, tal y como demuestran las teorías y las obras de finales del siglo XX.

Desde la invención de la cámara oscura, la mirada tecnológica desencadena la ocultación, el deseo y la visión parcial por encima de la objetividad. Las nuevas tecnologías han permitido la convivencia y la interacción con mundos virtuales, fomentando la imaginación, la fugacidad y la virtualidad del

individuo contemporáneo. La fotografía ha servido como herramienta para detener el tiempo creando un espacio de diálogo entre el referente, que en este caso es el mismo autor, y el espectador. A través de la autobiografía se produce el intercambio y, por tanto, la transformación de los mismos.

La interacción fotoliteraria sirve como precedente de la imbricación multimedia de nuestra era digital. Desde los primeros contactos entre las artes y las letras se ha fomentado la tendencia egocentrista de los medios de comunicación contemporáneos y ha contribuido a limar las distancias entre el hombre y la máquina. Por ejemplo, la identidad del individuo mediada por *facebook*, donde se conforma una biografía a partir de fotos y textos familiares o sociales, públicos o privados, propios o reappropriados. Esta autobiografía se configura en base a dos aspectos: la memoria que contiene momentos del pasado, presente y futuro, y la identidad, fabricando una imagen de uno mismo publicitaria, como un perfil, un alter-ego, un nombre en clave y una imagen más o menos alterada de uno mismo. A pesar de que estas características ya aparecen en mi estudio sobre la fotografía autobiográfica, la cyberbiografía no forma parte de la misma por dos motivos. El primero es que tiene un componente *amateur*, independiente del arte y la cultura contemporánea, a pesar de las influencias mutuas. El otro motivo es que el lenguaje multimedia tiene autonomía y que sería, por tanto, otro objeto de estudio. Aunque se constituya a partir de otras disciplinas como la literatura, el cine, la fotografía, la música, la televisión o la informática, de forma unitaria o combinada, los nuevos medios digitales incorporan una característica que los independiza de las mismas: la interactividad. Para un estudio en profundidad de este tipo de autobiografía digital sería más conveniente estudiar la faceta mediática, publicitaria y periodística de la fotografía por encima de la artística y la literaria en las que profundizo.

CONCLUSIONES

Este trabajo muestra la capacidad que la fotografía contemporánea tiene para crear autobiografías, en relación con la de su medio tradicional literario. A través de las comparaciones de la fotografía autobiográfica con la literatura, el arte y la terapia se demuestran, respectivamente, las tres hipótesis planteadas:

1. La fotografía tiene la capacidad de construir autobiografía, llegando a formar parte del ámbito de estudio de la escritura memorialista. Aunque he demostrado que existen temas, corrientes y estrategias comunes a la fotografía y a la literatura, cada una de estas disciplinas comunica diferentes aspectos del autor. De ahí que la fotografía aporte una serie de especificidades que la hacen única a la hora de expresar determinadas facetas del autor, de su pasado, de su personalidad, de su apariencia y de sus relaciones familiares. La intimidad debe ser confesada, no extraída, por lo que cada autobiografía fotográfica es única e intransferible a otros medios de expresión. En esta comparación entre la literatura y la fotografía he llegado a las siguientes conclusiones:
 - 1.1. La presencia del yo no es mayor en la escritura que en la fotografía autobiográfica. La autorreferencialidad no depende ni de géneros ni de estructuras plenamente formales (como podrían ser la primera persona o la presencia del cuerpo del artista) sino de un círculo completo de comunicación. Como cualquier medio de comunicación el proceso autobiográfico se completa con la interpretación del receptor. Por tanto, la vida del autor contada por él mismo sólo es autobiografía cuando el lector u observador así lo considera. La complicidad entre los interlocutores resulta fundamental para determinar el grado de veracidad o de proyección del autor en la obra.
 - 1.2. La autobiografía no es un género exclusivo de la literatura ni de la historia general o del arte sino una categoría estética común a diferentes medios. Las categorías estéticas son móviles, términos que el arte ha dotado de un significado nuevo, como son la verdad o la identidad. En cualquier disciplina, estas clasificaciones pretenden acotar un concepto de forma universal, aunque este criterio ha sido modificado a lo largo de la historia.

- 1.3. A pesar de las diferencias entre el lenguaje fotográfico y literario, existe una influencia mutua desde los primeros inventos fotográficos:
 - 1.3.1. La fotografía ha ido integrándose en la escritura bien a través de su reproducción explícita o bien como recurso estilístico.
 - 1.3.2. El texto ha ido cobrando mayor protagonismo en la fotografía desde la importancia del título o el pie de foto hasta su integración dentro del encuadre.
- 1.4. El estatismo de la fotografía ocupa un lugar fundamental en la escritura memorialista, ya que permite la concreción de un momento pasado en una imagen. A pesar de que la literatura concreta los detalles del pasado, la fotografía resulta indispensable precisamente para evidenciar la naturaleza atemporal de la memoria y los detalles banales que evocan en lugar de narrar el recuerdo.
- 1.5. La autobiografía fotográfica tiene su origen y forja sus estatutos a partir de su definición literaria, independientemente de los nuevos medios en los que hoy en día se ve inmersa.
- 1.6. La evolución de autobiografía a autoficción en la contemporaneidad es un proceso creativo común a la literatura y a la fotografía. Hoy en día, la autobiografía se entiende como una ficción ya que cualquier tipo de medio interpreta y construye la vida del autor adaptándolo a su forma de expresión. La autoficción foto-literaria ha desplazado a la creación autobiográfica.
2. La fotografía autobiográfica tiene un gran protagonismo en el arte contemporáneo especialmente desde los años setenta debido a varios motivos:
 - 2.1. A nivel estético, existe una serie de cambios de paradigma en la mirada artística que condicionan y revalorizan el uso de la fotografía de forma autobiográfica. Se ha demostrado que la fotografía ocupa un lugar destacable, por su accesibilidad técnica y la difusión masiva, en la representación de lo banal y la mirada a uno mismo que la han situado a la cabeza de la autorrepresentación, por encima de otros medios artísticos.

- 2.2. A nivel técnico, existen algunos precedentes autobiográficos desde la invención misma del daguerrotipo (1839), aunque se constituye tal y como la conocemos a partir de los dispositivos electrónicos en los años setenta. La fotografía autobiográfica en el arte contemporáneo puede ser analógica o digital siempre y cuando el creador la utilice para representar su propia vida.
- 2.3. A nivel teórico, la fotografía autobiográfica comienza a estudiarse a partir de la incorporación de la fotografía al mundo académico también durante los años setenta. A partir de entonces, destaca el interés por el tema de los estudios visuales, culturales y, especialmente, literarios, que dan lugar a las denominadas interacciones fotoliterarias.
- 2.4. A nivel social, la fotografía nace a finales del siglo XIX con un interés por representar todas las capas de la sociedad. Sin embargo, no es hasta la década de los setenta del siglo XX que comienza el interés del arte por exhibir la vida personal especialmente motivado por los movimientos sociales, por la igualdad de género, racial o sexual. La preocupación por visibilizar lo oculto y lo banal desplaza la fotografía documental, objetiva y rígida hacia una fotografía más ficcional, subjetiva y personalizada. El giro de lo social a lo personal en el arte contemporáneo ha utilizado especialmente la fotografía como una forma de resistencia o microhistoria que revaloriza la mirada individual frente a la opresora. La mirada autobiográfica se ha erigido en los últimos años como una forma de relectura personal de los grandes relatos de la humanidad habitualmente controlados por el poder vigente en cada momento histórico. La búsqueda de grandes verdades, del gran relato universal, se contrapone con la actual visión de la autobiografía contemporánea, más subjetiva, minoritaria, marginal y reivindicativa.
- 2.5. A nivel formal, la fotografía aporta una serie de características sobre la instantaneidad, la narratividad, la ficción, la realidad, la objetividad y la subjetividad que permite una reflexión, una evocación y una capacidad autobiográfica únicas en comparación con otros medios. Las dos estrategias fundamentales de la autobiografía visual: por un lado, el proceso creativo *–work in progress–* por encima del resultado como medio de confesión y, por otro, el diálogo autorreferencial, multidisciplinar y colaborativo.

3. Los autobiógrafos han utilizado la fotografía como un proceso introspectivo y curativo tanto a nivel individual como social. Desde los años setenta hasta nuestros días, la fotografía se va centrando en el individuo, desde sus problemas sociales hasta el egocentrismo que hoy disfruta. La autobiografía fotoliteraria se plantea como enfermedad, en el sentido de que alimenta el narcisismo; o como curación, gracias a las diferentes estrategias fotográficas mencionadas. La exhibición o publicación de la obra autobiográfica implica la del propio autor que, a través del espectáculo, muta de forma auto-destructiva o auto-curativa.
 - 3.1. El trabajo de transformación del pasado y de reinención del porvenir se debe a una negación de uno mismo tal y como supuestamente debe mostrarse o narrarse. La autoficción consiste en la búsqueda de uno mismo en el otro, que puede ser el reportaje familiar, los objetos o los espacios que nos rodean, el álbum familiar o los álter egos. En todos los capítulos, aparece un cuestionamiento del yo, una crítica de su imagen y una propuesta personal que se niega, se busca y se transforma en el propio proceso creativo.
 - 3.2. A pesar de la ambigüedad de la imagen, su capacidad descriptiva de los síntomas resulta imprescindible para los historiales clínicos. De esta manera tienen lugar las dos características fundamentales de la intimidad: el carácter confesional a través de la exhibición, que permite una dialéctica consensuada, y el secreto, ya que la imagen no dice sino que muestra de forma abierta a las interpretaciones del observador.
 - 3.3. Tanto a nivel individual como colectivo, el proceso de creación autobiográfico comparte los mismos principios: el diálogo social, la auto-superación, la revisión de la memoria, la recuperación de lo olvidado, la visibilidad de lo que ha sido ocultado, la metamorfosis en la obra y la organización del archivo.
 - 3.4. La autobiografía personal y colectiva comparten el mismo tipo de procesos creativos que trabajan con el diálogo social, la auto-superación, la revisión de la memoria, la recuperación de lo olvidado, la visibilidad de lo que ha sido ocultado, la metamorfosis en la obra y la organización del archivo.
 - 3.5. Tanto el diario, como proceso cotidiano de desahogo personal de la experiencia vivida o recuerdo, como el álbum, que permite la reconstrucción e interpretación de la memoria como

un proceso creativo en sí mismo, suponen técnicas curativas y, simultáneamente, autodestructivas, convirtiéndose en el castigo, obsesión y encierro diario del creador.

- 3.6. Existe una analogía entre los procesos mentales y físicos que, tanto en la literatura como en el arte, han contribuido a la idea del proceso creativo como un virus o como una terapia. Numerosos artistas han representado su cuerpo mutilado o engalanado para simbolizar sus sentimientos más profundos como metáfora de su estado mental.

CONCLUSIONS

The present work shows contemporary photography's ability to create autobiographies compared to the traditional literary medium of self-expression. By comparing autobiographical photography with literature, art, and therapy, the following three hypotheses are postulated respectively:

1. Due to photography's ability to construct an autobiography it enters the field of study concerning memoir writing. Although I have proven that certain themes, trends, and strategies are shared by both photography and literature, each one of these two disciplines represents different aspects of the author. There are specific attributes pertaining solely to photography which make it unique when it comes to expressing certain aspects of the creator, his past, personality, appearance and family relationships. Intimacy must be revealed, not repressed, reason why each photographic autobiography is unique and not transferable to other means of expression. Therefore, each photographic autobiography is non-transferrable to other means of expression. In this comparison between literature and photography I have reached the following conclusions:
 - 1.1. The manifestation of the self is as frequent in the written word as it is in autobiographical photography. Self-reference does not depend on genres nor on fully formal structures (for example first person narratives or the presence of the artist's body) but rather on a complete circle of communication. As in any means of communication, the autobiographical process is completed with the receptor's interpretation. Accordingly, the life experiences narrated by the author himself by are only autobiographical when the reader or observer deems it as such. The complicity between the interlocutors is essential in determining the work's level of veracity or how much of the author is actually projected on the work.
 - 1.2. Autobiography is not a genre exclusive to literature, general history or art history but rather it is an aesthetic category common to different mediums. Aesthetic categories are dynamic,

terms which art has appointed a new meaning like in the case of truth and identity. In any type of discipline, these classifications strive to narrow down a concept so that it can be understood universally, although this criteria has been modified throughout time.

- 1.3. In spite of the dissimilarities between literary and photographic languages, both have mutually influenced each other since the first photographic inventions:
 - 1.3.1. Photography has introduced itself into writing whether as an explicit reproduction or a stylish resource.
 - 1.3.2. Text has gradually gained importance within photography, from the relevance of a photograph's title or photo caption to being directly introduced inside the frame.
- 1.4. The photograph's motionlessness occupies a fundamental place in memoir writing since it allows a past moment to be defined in an image. Although literature determines specific details of the past, photography is indispensable when it comes to exposing memory's timelessness and trivial details evoked in contrast to narrating the events.
- 1.5. Autobiographical photography originates and defines itself from the literary definition of an autobiography, regardless of the new mediums in which it currently finds itself immersed in.
- 1.6. The evolution of autobiography or autofiction in our contemporary period is a creative process active both in literature and in photography. Nowadays, autobiography is understood as a fiction since any type of medium can interpret and construct the author's life and adapt it to its form of expression. The photo-literary autofiction has replaced autobiographical creation.
2. Autobiographical photography plays a main role in contemporary art, particularly since the 1970s due to the following reasons:
 - 2.1. At an aesthetic level, the artistic viewpoint has undergone a series of paradigmatic changes that condition and reevaluate the use of photography as an autobiographic tool. It has been demonstrated that photography now occupies a significant place when it comes to representing and introspective glance and everyday life mainly due to its technical accessibility and massive diffusion. This has made it a favourite among the different mediums for self-representation.

- 2.2. At a technical level, there are several autobiographical precedents evident since the invention of daguerreotypes (1839), although it was established as we know it today since the arrival of electronic devices in the 1970s. Autobiographical photography in contemporary art can be analogical or digital as long as the creator uses it to represent his own life.
 - 2.3. At a theoretical level, autobiographical photography was first studied when it was introduced in the academic world during the 1970s. Since then, the interest for visual, cultural and especially literary studies blossomed giving place to the so-called photo-literary interactions.
 - 2.4. At a social level, photography was born at the end of the 19th century and strived to represent all levels of society. However, it is not until the 1970s when artists became interested in reporting their personal lives. This was basically propelled by social movements and the gender, racial and sexual equality actions. The concern for exteriorizing what is concealed and trivial produced a shift from documentary photography – objective and rigid– to a more fictional, subjective and personalized photography. This passage from social to personal in contemporary art has used photography as a form of resistance or micro-story that reconsiders the individual gaze over the oppressive. The autobiographical approach has rose in the past few years as a way of personally revising the great tales of humanity usually controlled by the ruling power of each historical moment. The search for great truths, of the great universal history, is counteracted with the current vision of contemporary autobiography which represents a minority and is more subjective and dissentive.
 - 2.5. At a formal level, photography contributes a series of characteristics regarding instantaneity, narration, fiction, reality, objectivity and subjectivity that enables a reflection, evocation and autobiographical capacity that are unique in comparison to other mediums. The two essential strategies of a visual autobiography are, on the one hand, the work in progress which is more important than the result itself because it confesses personal issues, and on the other, the self-referential, multidisciplinary and collaborative dialogue.
3. Autobiographers have used photography as an introspective and healing process both at a personal and social level. Since the 1970s until now, photography has focused on the individual portraying a wide range of subject matters, from its social problems to the current exploited ego-

centric themes. Photo-literary autobiography is set out either as an illness inasmuch as it feeds narcissism, or as a healing process thanks to the previously mentioned photographic strategies. The exhibition or publication of an autobiographical work implies the author's own exposure which, through the spectacle, mutates either in a self-destructive or self-curative way.

- 3.1. The task of transforming the past and reinventing the future is due to the negation of the self in the way it supposedly has to be shown or told. Self-fiction consists in the search of ones self in the other; it can be in a family report and spaces that surround us or in alter egos. In all the chapters, there is a constant questioning of the self, a critique of its image and a personal proposal that simultaneously denies, searches and transforms itself through the creative process.
- 3.2. In spite of the ambiguity of the image in describing certain symptoms, the case studies that have been analyzed show how the image constitutes an irreplaceable evidence and how the lack of words can be extrapolated to other persons and situations. The essential features of intimacy take these two forms: the confession, through a public exposure enabling consensual dialectics; and the secret, since the image does not speak but instead is openly subjected to the observer's interpretations.
- 3.3. The individual and collective autobiography share the same kind of creative processes, interested on social dialogue, self-improvement, the revision of memory, the recovery of what has been forgotten, the transformation of the work and the organization of the archive.
- 3.4. Both the journal –as an everyday vehicle of personal catharsis– and the album –which allows to reconstruct and reinterpret memory as a creative process in itself– entail curative and self-destructive techniques, thus becoming the creator's daily punishment, obsession and absorption.
- 3.5. Analogies between the mental and physical processes, both in literature and art, have contributed to the idea of the creative process perceived as a virus or a therapy. Numerous artists have represented their bodies mutilated or decorated to symbolize their deepest feelings and create a metaphor of their state of mind.

BIBLIOGRAFÍA

- Aas, M., Klerck Gange, E., & Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design. <Oslo>. (2010). *Marte aas - film og fotografier - film and photography : [utstilling nasjonalmuseet - kunst (nasjonalgalleriet) 18.6. - 19.9.2010] = marte aas film and photography*. Oslo: Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design.
- Abramović, M., Breitwieser, S., Abramović, M., Abramović, M., & Generali Foundation (Wien). (2001). *Double life : Identität und transformation in der zeitgenössischen kunst = identity [identity] and transformation in contemporary arts : Marina abramović, eleanor antin, valie export, dominique gonzalez-foerster, ion grigorescu, lynn hershman, pierre huyghe, sanja iveković, elke krystufek, friedl kubelka, david lame-las, anita leisz, zoe leonard, linda montano, ria pac-quée, philippe parreno, adrian piper, cindy sherman, andy warhol & new media projects*. Köln: Walther König.
- Adams, T. D. (2000). *Light writing & life writing : Photography in autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Addison, J., (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de the spectator*. Madrid : Visor,.
- Ades, D. (1986). *Photomontage*. New York: Thames and Hudson.
- Adler, D. (2009). *Hanne darboven : Cultural history, 1880-1983*. London; Cambridge, MA: Afterall Books ; Distribution by the MIT Press.
- Alberca Serrano, M. (2000). *La escritura invisible : Testimonios sobre el diario íntimo*. Oiartzun [Spain]: Sen-doa.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo : De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva,.
- Alberca, M., & Navarro, J. (2007). *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alexander, D., Harrison, C., & Storr, R. (2005). *Slide show : Projected images in contemporary art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Almog, L. (2006). *Perfect intimacy*. New York: Powerhouse Books.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir : El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: H. Blume.
- Álvarez Calleja, M. A. (1987). *Henry james, la obra autobiográfica y tratamiento biográfico*. Editorial de Universidad Complutense).
- Amelunxen, H. v., Talbot, W. H. F., & Nationalgalerie. <Berlin>. (1989). Die aufgehobene zeit : Die erfindung der photographie durch william henry fox talbot. [zur ausstellung "die aufgehobene zeit"... national-galerie, berlin, 10.2. - 2.4.1989... museum voor foto-grafie, antwerpen, 17.2. - 1.4.1990].
- Amorós, L., (2005). *Abismos de la mirada : La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac.
- Anderson, L. R. (2001). *Autobiography*. London [u.a.: Routledge.
- Anderson, L. R., (1997). *Women and autobiography in the twentieth century : Remembered futures*. London; New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Anderson, L. R., (2001). *Autobiography*. Retrieved
- Anderson, L. R., (2010). *Autobiography*. Milton Park, Abingdon; New York: Routledge.
- Ansón, A. (1994), *Novelas como álbumes : Fotografía y literatura*. Murcia : Mestizo, D.L. 2000.
- Ansón, A.; Sougez M. L. (2003), *Los mil relatos de la imagen y uno más: fotografía y literatura*. Huesca: Diputación.
- Apostolos-Cappadona, D., & Ebersole, L. (1995). *Women, creativity, and the arts : Critical and autobiographical perspectives*. New York: Continuum.
- Apraxine, P., Demange, X., Heilbrun, F., Musée d'Orsay, & Howard Gilman Foundation. (1999). *La comtesse de castiglione par elle-même : Paris, Musée d'orsay, 12 octobre 1999-23 janvier 2000*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Apter, E. S., & Pietz, W. (1993). *Fetishism as cultural discourse*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Araki, N., Miki, A., Isshiki, Y., Sato, T., & Barbican Art Gallery. (2005). *Araki : Nobuyoshi araki : Self, life, death*. London; New York: Phaidon Press.
- Arizmendi Martínez, M., & Arbona Abascal, G., (2008). *Letra de mujer*. Madrid: Laberinto.
- Arizmendi, M., (2008). *Letra de mujer : [la escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva]*. [Madrid?] : Ediciones del Laberinto,.
- Arizmendi, M., & Arbona Abascal, G. (2008). *Letra de mujer : [la escritura femenina y sus protagonistas]*. Madrid: Ed. del Laberinto.
- Ashcroft, B. (1999). *The post-colonial studies reader*. London [u.a.]: Routledge.
- Ashley, K. M., Gilmore, L., & Peters, G., (1994). *Autobiography & postmodernism*. Retrieved
- Ashley, K., Gilmore, L., & Peters, G. (1994). *Autobiography and postmodernism*.

- Augé, M. (1993). *Los “no lugares”, espacios del anonimato : Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Auster, P., (1990). *El palacio de la luna*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Autobiografía en España : Un Balance. Congreso., Fernández Prieto, C., Hermosilla Álvarez, M. A., & Caballé, A., (2004). *Autobiografía en España : Un balance : Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid: Visor Libros.
- Autofocus*. (2010). Gardners Books.
- Aznar Almazán, S. (2009). *Últimas tendencias del arte*. Madrid : Editorial Universitaria Ramón Areces : UNED,.
- Bachelard, G., *El agua y los sueños : Ensayo sobre la imaginación de la materia*
- Bachelard, G., (1985). *El derecho de soñar* (1a. ed. en esp ed.). México : Fondo de Cultura Económica,.
- Bachelard, G., (2005). *La poética del espacio* (2ª ed. en español de la 8ª en francés, 8ª reimp. ed.). México [etc.] : Fondo de Cultura Económica,.
- Bachelard, G., & Segovia, R. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo : Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G., & Vitale, I., (1978). *El agua y los sueños : Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Bacon, F., Kundera, M., & Borel, F. (1996). *Bacon, portraits and self-portraits*. London; New York: Thames and Hudson.
- Bal, M., Crewe, J. V., & Spitzer, L., (1999). *Acts of memory : Cultural recall in the present*. Hanover, NH: Dartmouth College : University Press of New England.
- Baldwin, J. (2005). *La habitación de giovanni*. Barcelona: Egales.
- Balth, C., Haags Gemeentemuseum., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden., & Haus am Waldsee (Zehlendorf, Berlin, Germany). (2000). *The beauty of intimacy : Lens and paper*. The Hague, Netherlands: Gemeentemuseum The Hague.
- Baqué, D., & Zelich, C., (2003). *La fotografía plástica : Un arte paradójico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barceló, M., & Amonville Alegría, N. d. (2004). *Cuadernos de África*. [Barcelona]: Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores.
- Barthes, R., (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso* ([1a ed. en español] ed.). México [etc.] : Siglo Veintiuno,.
- Barthes, R., (1997). *Sade, fourier, loyola*. Madrid : Cátedra,.
- Barthes, R., (2004). *Roland barthes*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida : Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Batchen, G. (1997). *Burning with desire : The conception of photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Batchen, G. (2004). *Forget me not : Photography & remembrance*. Amsterdam; New York: Van Gogh Museum ; Princeton Architectural Press.
- Batchen, G., & Fernández Lera, A., (2004). *Arder en deseos : La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baudelaire, C. *Diarios íntimos*
- Baudelaire, C., & Baudelaire, C., (1984). *Las flores del mal ; diarios íntimos*. México, D.F.: Porrúa.
- Baudrillard, J., (2005). *Cultura y simulacro : La precesión de los simulacros ; el efecto beaubourg ; A la sombra de las mayorías silenciosas ; el fin de lo social* (7ª ed ed.). Barcelona : Kairós,.
- Baudrillard, J., (2010). *El sistema de los objetos* (Ed. rev. y corr. ed.). Madrid : Siglo XXI,.
- Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?* (6ª ed ed.). Madrid : Rialp,.
- Beauvoir, S. d., (1972). *Final de cuentas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beecroft, V., Kellein, T., & Kunsthalle Bielefeld. (2004). *Vanessa beecroft : Photographs, films, drawings*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bell, S. G., Yalom, M., & Stanford University. Center for Research on Women. (1990). *Revealing lives : Autobiography, biography, and gender*.
- Bellour, R., Bandy, M. L., Kardish, L., London, B., MacCabe, C., & Museum of Modern Art (New York, N.Y.). (1992). *Jean-luc godard : Son + image, 1974-1991*. New York: Museum of Modern Art : Distributed by H.N. Abrams.
- Benito Goerlich, D. *Arena numerosa : Colección de fotografía histórica de la universitat de valència : [exposición]*
- Benjamin, W. *Escritos autobiográficos*
- Benjamin, W. (2008). *Obras libro 1. vol. 2. la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [u.a.]*. Madrid: Abada Ed.

- Benjamin, W., (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W., Jouanlanne, C., & Poirier, J. (1990). *Écrits autobiographiques*. [Paris]: Christian Bourgois.
- Benlloch, P. (1990). *Fotografies 1961-1989*, Valencia: Editorial UPV.
- Benlloch, P. (2008). *Ocho visiones: distrito C*, Valencia: Editorial UPV.
- Bennett, J., (2005). *Empathic vision : Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Benstock, S., (1988). *The private self : Theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Berger Jr, H. (1994). Fictions of the pose: Facing the gaze of early modern portraiture. *Representations Representations*, 46(1), 87-120.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation ; Penguin Books.
- Berger, J. (1980). *About looking*. New York: Pantheon Books.
- Berger, M., (1992). *How art becomes history : Essays on art, society, and culture in post-new deal america*. New York, N.Y.: Icon Editions.
- Bergson, H., (1896). *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: F. Alcan.
- Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, & Robbins, S. (2007). *Regarding intimacy*. New York: Hunter College.
- Bezzola, T., & Ausstellung "Sade / Surreal - Der Marquis de Sade und die Erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild". (2001). *Sade, surreal : Der marquis de sade und die erotische fantasie des surrealismus in text und bild ; [anlässlich der ausstellung "sade*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Biennale of Sydney, Watkins, J., Art Gallery of New South Wales., & Museum of Contemporary Art (Sydney,N.S.W.). (1998). *Every day : 11th biennale of sydney*. [Sydney]: Biennale of Sydney Ltd.
- Billeter, E., Mayou, R. M., Musée cantonal des beaux-arts Lausanne., Württembergischer Kunstverein., Akademie der Künste (Berlin, G., Sarah Campbell Blaffer Gallery.,... Travis Park Plaza (San Antonio,Tex.). (1986). *Self-portrait in the age of photography : Photographers reflecting their own image : Houston, 2-30 march, 1986; san antonio, 12-27 april, 1986*. Bern: Benteli Verlag.
- Billingham, R., (1996). *Ray's a laugh*. Zurich; New York: Scalo.
- Billingham, R., Tarantino, M., Ikon Gallery., Douglas Hyde Gallery., Brno House of Arts., & Hasselblad Center. (2000). *Richard billingham*. Birmingham, England: Ikon Gallery.
- Bioy Casares, A. (1964). *The perjury of the snow*. New York: Vanishing Rotating Triangle.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bloemink, B. J., Collins, L. G., & Katonah Museum of Art. (1999). *Re/righting history : Counternarratives by contemporary african-american artists : Katonah museum of art, march 14, 1999-may 16, 1999*. Katonah, N.Y.: The Museum.
- Bluck, S. (2003). Autobiographical memory exploring its functions in everyday life. Retrieved
- Blume, A., Blume, A., Blume, B. J., Bamberger, T., Milwaukee Art Museum., Joslyn Art Museum.,... Fogg Art Museum. (1996). *Anna & bernhard blume : Photographs*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum : In Association with Oktagon.
- Boltanski, C., & Grenier, C. (2009). *The possible life of christian boltanski*. Boston; New York: MFA Publications, Museum of Fine Arts ; Available through D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Boltanski, C., & Musée d'art moderne de la ville de Paris. (1998). *Kaddish*. München; London: Gina Kehayoff.
- Boltanski, C., Praun, T., Neuman, D., & Magasin 3 Stockholm Konsthall. (2008). *Christian boltansk - les archives [du cœur] : Datum/date: 5 september - 14 december 2008, magasin 3, stockholm konsthall*. Stockholm: Magasin 3.
- Bolton, R., (1989). *The contest of meaning : Critical histories of photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bonet Solves, V., & Museu d'Etnologia (Valencia). (2000). *Fotografías de boda : Testimonio público de una historia íntima*. Valencia: Diputació de València.
- Bordwell, D., & Thompson, K., (2002). *El arte cinematográfico : Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L., (1944). *Ficciones, 1935-1944*. Buenos Aires: Sur.
- Borges, J. L., (1980). *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera.
- Borsò, V. (2008). Elena poniatowska, autobiografía y tecnología (s) del yo: La escritura como resistencia y forma de vida.

- Bosworth, P., & López-Buisán, B., (2006). *Diane arbus*. Barcelona: Lumen.
- Boulé, J. (1999). *Hervé guibert : Voices of the self*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Bourdieu, P., (1980). *La fotografía : Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Bowdoin College. Museum of Art. (1998). *Memorable histories and historic memories*. Brunswick, Me.: Bowdoin College Museum of Art.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen : Imagen-materia, film, e-image*. Tres Cantos (Madrid) : Akal,.
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral : Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- Bright, S., (2010). *Auto focus : The self-portrait in contemporary photography*. [New York]: Monacelli Press.
- Brockmeier, J., & Carbaugh, D. A. (2001). *Narrative and identity : Studies in autobiography, self, and culture*. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Pub.
- Brunet, F. (2000). *La naissance de l'idée de photographie*. PARIS: PUF.
- Bruss, E. W. (1976). *Autobiographical acts : The changing situation of a literary genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bryant, M., (1995). *Photo-textualities : Reading photographs and literature*. Newark; London; Cranbury, NJ: University of Delaware Press ; Associated University Presses.
- Bryson, N., (1981). *Word and image : French painting of the ancien régime*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K. P. F., (1994). *Visual culture : Images and interpretations*.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires : Interzona editora,.
- Burgin, V., (1987). *Thinking photography*. Basingstoke [u.a.]: Macmillan.
- Burgin, V. (1982). *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Burgin, V. (2011). *Parallel texts : Interviews and interventions about art*. London: Reaktion Books.
- Burke, E., & Gras Balaguer, M. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Burton, J. (2006). *Cindy sherman : October files 6*. Cambridge, Mass.; London: MIT.
- Buss, H. M. (1993). *Mapping our selves : Canadian women's autobiography in english*. Montreal; Buffalo: McGill-Queen's University Press.
- Bussard, K. A., & Art institute (Chicago, I.). (2006). *So the story goes*. Chicago, IL; New Haven: Art Institute of Chicago ; Yale University Press.
- Bussard, K. A., & Art Institute of Chicago. (2006). *So the story goes : Photographs by tina barney, philip-lorca diCorcia, nan goldin, sally mann, and larry sultan*. Chicago, IL; New Haven: Art Institute of Chicago ; Distributed by Yale University Press.
- Butler, J., (1999). *Gender trouble : Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J., (2003). *Precarious life : The powers of mourning and violence*. London; New York: Verso.
- CALDAS, M. D. E. L. M. A. R. R. Delante y detrás de la cámara las estrategias de jo spence y cindy sherman. *Auto-Representação*, 1(2), 89-98.
- Calle, S., Peracaula, L., & Fundación La Caixa. (1996). Sophie calle - relatos : [13 de diciembre de 1996 - 26 de enero de 1997, sala de exposiciones de la Fundación "la caixa", madrid; 14 de febrero - 27 de abril de 1997, centre cultural de la Fundación "la caixa", barcelona].
- Calvino, I., (2005). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Calvino, I. (1989). *Los amores difíciles*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Calvo Serraller, F. (1987). *Imágenes de lo insignificante : El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Campany, D. (2008). *Photography and cinema*. London: Reaktion.
- Canal, C., Ramiro, R. S., & Museo Municipal de Málaga. (2005). *Recuperar la luz : La fotografía como terapia : Del 12 de mayo al 4 de junio 2005, salas de exposiciones museo de Málaga*. [S.l.: Visión & Tranfusión S.C.
- Cao, M., & Martínez Díez, N., (2006). *Arteterapia : Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid: Tutor.
- Carvalho, M. L. M. (1996). *Novas travessias : Contemporary brazilian photography*. London ;New York: Verso.
- Castillo Gómez, A., *El legado de mnemosyne : Las escrituras del yo a través del tiempo*
- Castillo Gómez, A. (2007). *El legado de mnemosyne : Las escrituras del yo a través del tiempo*. Gijón: Trea.

- Castro-Klarén, S., Molloy, S. & Sarlo, B. (1991). Women's writing in latin america an anthology. Retrieved
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Cato, J., (1947). *I can take it; the autobiography of a photographer*. Melbourne: Georgian House.
- Céline, L., (1983). *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: ED-HASA.
- Certeau, M. d. (1999). *La invención de lo cotidiano*. (1ª ed. ed.). México D.F. : Universidad Iberoamericana, Departamento de historia,.
- Certeau, M. d. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F. : Universidad Iberoamericana, Departamento de historia,.
- Ceserani, R., & Díaz Aauri, J. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Chadwick, W., & Ades, D. (1998). *Mirror images : Women, surrealism, and self-representation*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Chalfen, R. (2010). *Snapshot versions of life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Chejov, A. P., Ford, R., & San Vicente, R., (2002). *Cuentos imprescindibles*. Barcelona: Lumen.
- Chekhov, A. P., & Garnett, C., (1921). *The schoolmaster, and other stories*,. New York: Macmillan.
- Chillida, A., & Centro atlantico de arte moderno (Las Palmas de Gran Canaria). (2004). *Paisaje y memoria = landscape & memory: Centro atlántico de arte moderno, las palmas de gran canaria, 30.06.04-22.08.04*. [Las Palmas de Gran Canaria]: Cabildo de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Cixous, H. (2001). *Los ensueños de la mujer salvaje*. Madrid: Horas y Horas.
- Clark, M. (1991). *Impresiones fotográficas : El universo actual de la representación*. [Madrid]; [Madrid]: Julio Ollero ; Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- Clark, V. A., Deren, M., Hodson, M., Neiman, C., & Melton, H. (1984). *The legend of maya deren : A documentary biography and collected works*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- Coe, B., & Gates, P., (1977). *The snapshot photograph : The rise of popular photography, 1888-1939*. London: Ash & Grant.
- Collins, H., Irish Museum of Modern Art., & Hannah Collins,a worldwide case of homesickness (Exhibition). (1996). *A worldwide case of homesickness*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Collins, H., Chisenhale Gallery. <London>, & Cornerhouse. <Manchester>. (1995). The hunter's space - hannah collins : Chisenhale gallery, london [1 february - 12 march, 1995], cornerhouse, manchester [18 march - 23 april, 1995, angel row gallery, nottingham, 6 may - 10 june, 1995].
- Colomina, B., & Bloomer, J. (1992). Sexuality & space.
- Coronado e Hijón, D., (2005). *Una mirada a cámara : Teorías de la fotografía, de charles baudelaire a roland barthes*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Cosslett, T., Lury, C. & Summerfield, P. (2000). Feminism and autobiography texts, theories, methods. Retrieved
- Costello, D., & Willsdon, D. (2008). *The life and death of images : Exchanges on art and culture*. London: Tate.
- Cotton, C. (2004). *The photograph as contemporary art*. London ; New York, NY: Thames & Hudson.
- Cruz Sánchez, P. A., & Hernández-Navarro, M. Á., (2004). *Cartografías del cuerpo : La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Curiger, B., & Polke, S. (1985). Sigmar polke : La peinture est une ignominie : Interview. *Art Press*,
- Darboven, H., & Hallen für Neue Kunst (Schaffhausen,Switzerland). (1999). *Hanne darboven : Menschen und landschaften*. Hamburg: Christians Verlag.
- de Diego, E., (2008). *Contra el mapa*. Madrid: Ediciones Siruela.
- De Lauretis, T., & University of Wisconsin--Milwaukee. Center for Twentieth Century Studies. (1986). Feminist studies, critical studies.
- de Man, P. (1979). Autobiography as de-facement. *MLN*, 94(5), 919-930.
- De Man, P. (1979). *Allegories of reading : Figural language in rousseau, nietzsche, rilke, and proust*. New Haven: Yale University Press.
- De Man, P. (1984). *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press.
- De Man, P., Warminski, A., Asensi, M., & Richart, M. (1998). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- De Mattei, R., (1990). *La musa autobiografica*. Firenze: Casa editrice le lettere.

- Debord, G., & Pardo, J. L. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Debroise, O., & Fuentes Rojas, E. (1994). *Fuga mexicana : Un recorrido por la fotografía en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Deleuze, G., (2003). *La imagen-movimiento : Estudios sobre cine 1*. Barcelona [etc.] : Paidós.,
- Deleuze, G., (1997). *Bergson: Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G., & Bacon, F., (2005). *Francis bacon : Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo : Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F., (1977). *Rizoma : (introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- Demetrio, D., (1999). *Escribirse : La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona: Paidós.
- Dentith, S. (2000). *Parody*. London; New York: Routledge.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo : Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J., & De Man, P. (1989). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- DiCorcia, P., Galassi, P., & Museum of Modern Art (New York, N.Y.). (1995). *Philip-lorca diCorcia*. New York: Museum of Modern Art ; distributed by Abrams.
- Didi-Huberman, G., (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo : Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G., Charcot, J. M., Arias, T., & Jackson, R. (2007). *La invención de la histeria : Charcot y la iconografía fotográfica de la salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G., Diego, E. d., González García, A., & Fundación "La Caixa" (Madrid, S. (1995). *Los cuerpos perdidos : Fotografía y surrealistas*. Barcelona: Fundación "la Caixa".
- Diego, E. d. (2011). *No soy yo : Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Dodd, P. (1986). *Modern selves : Essays on modern british and american autobiography*. London u.a.: Cass.
- Domino, X., (2007). *Le photo-graphique chez sigmar polke*. Cherbourg-Octeville (Manche): Le Point du jour éd.
- Donner, C. (2000). *Contra la imaginación*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Doyle, J. (2006). *Sex objects : Art and the dialectics of desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- D'Souza, A. (2001). *Self and history : A tribute to Linda Nochlin*. London: Thames & Hudson.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico : De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dugdale, J., & Remine, S. (2000). *Life's evening hour*. New York: August Press.
- Dumas, M., Bedford, E., South African National Gallery, & Standard Bank Centre Art Gallery. (2007). *Marlene Dumas : Intimate relations*. Johannesburg; Amsterdam: Jacana Media ; Roma Publications.
- Durán Giménez-Rico, I. (1992). *Autobiografía : Versiones femeninas en la literatura norteamericana del siglo XX*. Editorial de la Universidad Complutense).
- Duras, M. (1984). *El amante*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Durozoi, G. (1975). *Artaud, la enajenación y la locura*. [Madrid: Edic. Guadarrama.
- Eakin, P. J. (1999). *How our lives become stories making selves*. Ithaca (N.Y.); London: Cornell University Press.
- Eakin, P. J. (2004). What are we reading when we read autobiography? *Narrative*, 12(2), 121-132.
- Eakin, P. J. (1985). *Fictions in autobiography : Studies in the art of self invention*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Eakin, P. J. (1991). *American autobiography : Retrospect and prospect*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Eakin, P. J. (1992). *Touching the world : Reference in autobiography*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Eakin, P. J. (1994). *En contacto con el mundo : Autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul Endymión.
- Eakin, P. J. (2008). *Living autobiographically : How we create identity in narrative*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Eco, U. (1983). *Como se hace una tesis : Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. España: Gedisa.
- Eco, U. (1984). *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press.

- Eco, U. (1995). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Edwards, E., & Hart, J., (2004). *Photographs objects histories : On the materiality of images*. London; New York: Routledge.
- Edwards, K. A., University of Iowa. Museum of Art., & Neuberger Museum of Art. (2005). *Acting out : Invented melodrama in contemporary photography*. Iowa City, IA: University of Iowa Museum of Art.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Eliade, M. (1997). *Diario íntimo de la india : 1929-1931 : Novela indirecta*. Valencia: Pre-Textos.
- Elmgreen, M., & Dragset, I., (2008). *The incidental self*. London; [Berlin?]: ArtReview ; Elmgreen & Dragset.
- Elsner, J., & Cardinal, R. (1994). *The cultures of collecting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Emin, T., Elliott, P., Schnabel, J., National Galleries of Scotland., & Scottish National Gallery of Modern Art. (2008). *Tracey emin : 20 years*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.
- Emin, T., Winterson, J., Freedman, C., & Fuchs, R., (2006). *Tracey emin : Works 1963-2006*. New York: Rizzoli.
- Engel, S. (1999). Context is everything the nature of memory. Retrieved
- Ernaux, A., & Marie, M. (2005). *L'usage de la photo*. Paris: Gallimard.
- Etudes photographiques. (1996). *Etudes Photographiques*,
- Evans, J. (1997). *The camerawork essays : Context and meaning in photography*. London; New York: Rivers Oram Press ; Published in the USA by New York University Press.
- Evans, W., & Kirstein, L., (1988). *American photographs*. New York, N.Y.; Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society Books.
- Fabry, A., Fribourg, C., Leroy, G., & Casebere, J. (2000). *Dormir : Photographie, littérature, design = sleep : Photography, literature, design*. Paris: Coromandel Press.
- Falkenberg, M., Fischl, E., & Parrish Art Museum. (2007). *All the more real*. Southampton, N.Y.: Parrish Art Museum.
- Fellini, F. (1990). *Fellini por fellini*. Madrid: Fundamentos.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony : Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York; London: Routledge.
- Fernández Polanco, A., (2004). *Formas de mirar en el arte actual* (1ª ed ed.). [Madrid] : Edilupa.,
- Fernández Prieto, C., (2004). *Autobiografía en España, un balance : Actas del congreso internacional celebrado en la facultad de filosofía y letras de Córdoba del 25 al 27 de o...* Madrid : Visor.,
- Fernández Urtasun, R. (2000). *Autobiografías y poéticas confluencia de géneros narrativos*. Pamplona, España: Universidad de Navarra.
- Finkelstein, J. (2007). *The art of self invention : Image and identity in popular visual culture*. London: I. B. Tauris.
- Flusser, V., & Molina, E. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, D.F.: Editorial Trillas.
- Folkenflik, R., (1993). *The culture of autobiography : Constructions of self-representation*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica.: Una selección de textos*
- Fontcuberta, J., (1997). *El beso de judas : Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J., (2003). *Estética fotográfica : Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J., Grande, C., & PhotoGaleria (Madrid, S. (2000). *Joan fontcuberta : Ensayos sobre la huella*. Madrid: La Fábrica.
- Fontcuberta, J. (1998). *El beso de judas : Fotografía y verdad*. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili.
- Ford, C., & Cameron, J. M., (2003). *Julia margaret cameron : A critical biography*. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum.
- Foster, H., & Brotons Muñoz, A. (2001). *El retorno de lo real : La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Fotomanías, Canal, C., Cobo, M., Radio Postigo, S., Díaz del Valle, S., Unicaja,... Centro Cultural Provincial (Málaga). (2011). *¿Heroínas o víctimas?*. [Málaga: Diputación de Málaga, Delegación de Cultura.
- Foucault, M. (1999). *El nacimiento de la clínica : Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Foucault, M., *What is an author?*
- Foucault, M., (1978). *La voluntad de saber*. Madrid, Spain: Siglo Veintiuno de España.

- Foucault, M., (1979). *Historia de la locura en la época clásica*. México [etc.]: Fondo de cultura económica.
- Foucault, M., (1993). *Esto no es una pipa : Ensayo sobre magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Foucault, M., Álvarez Uría, F., & Varela, J. (1999). *Estrategias del poder*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M., Bouchard, D. F., & Simon, S., (1977). *Language, counter-memory, practice : Selected essays and interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- FRANCO, E. S. R. (2005). *El negocio de la memoria, escritura y sujeto autobiográfico en la literatura de la lengua española (1970-2005)*.
- Franco, S. R. (2009). Fotografía y escritura en autobiografía precoz de salvador elizondo. *Revista Iberoamericana*, 73(221), 771-785.
- Freud, S., (1973). *Autobiografía : Historia del movimiento psicoanalítico* ([3a. ed.] ed.). Madrid : Alianza,.
- Freud, S., (1935). *An autobiographical study*. London: L. and Virginia Woolf at the Hogarth press, and the Institute of psychoanalysis.
- Freud, S., (1973). *Autobiografía : Historia del movimiento psicoanalítico*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Freund, G., (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Frey Pereyra, M. L. H. (2006). El discurso autobiográfico en el blog personal: Características de un género híbrido. *Culturas Populares*, (3), 5.
- Frey, H., & Livingston, R. (1985). Undecidability. *Yale French Studies*, 1985(69), 124-133.
- Friedlander, L. (2004). *Family*. San Francisco: Fraenkel Gallery.
- Frueh, J., Langer, C. L., & Raven, A. (1994). *New feminist criticism : Art, identity, action*. New York, NY: IconEditions.
- Fundación Arte y Tecnología., & Nii Sputnik. (1997). *Sputnik*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología : Fundación Sputnik.
- Fusco, C., & Wallis, B., (2003). *Only skin deep : Changing visions of the american self*. New York: International Center of Photography in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Gabara, E., (2008). *Errant modernism : The ethos of photography in mexico and brazil*. Durham [N.C.]: Duke University Press.
- Gadamer, H. (1979). *Truth and method. part 1*. London: Continuum International Publishing Group.
- Galassi, P., & Museum of Modern Art (New York,N.Y.). (1981). *Before photography : Painting and the invention of photography*. New York; Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society.
- Gamwell, L., (2000). *Dreams 1900-2000 : Science, art, and the unconscious mind*. Ithaca, N.Y.; Binghamton, N.Y.: Cornell University Press ; Binghamton University Art Museum, State University of New York.
- García Morente, M. (2001). *Ensayo sobre la vida privada*. [Madrid]: Ediciones Encuentro.
- Garner, G. (2003). *Disappearing witness : Change in twentieth-century american photography*. Baltimore: Johns Hopkins university.
- Geczy, A. (2008). *Art : Histories, theories, and exceptions*. Oxford; New York, NY: Berg.
- Germanistisches Symposion, Harms, W., & Deutsche Forschungsgemeinschaft. (1990). Text und bild, bild und text : DFG-symposion 1988.
- Gilmore, L., (2000). *The limits of autobiography : Trauma and testimony*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Gohr, S., & Magritte, R., (2009). *Magritte : Attempting the impossible*. New York, NY: D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Goldberg, R. (2006). *Performance art : From futurism to the present*. London; New York: Thames & Hudson.
- Golden, T. (2001). *Art 21 : Art in the 21st century*. New York: H.N. Abrams.
- Goldin, N., & Musée d'Art Contemporain. <Bordeaux>. (1996). Nan goldin, noritoshi hirakawa, jack pier-son, wolfgang tillmans, andrea zittel : Collection du capcMusée "urgence"; exposition du 26 janvier au 24 mars 1996.
- Goldstein, A., Rorimer, A., & Museum of Contemporary Art (Los Angeles,Calif.). (1995). *Reconsidering the object of art : 1965-1975*. Los Angeles; Cambridge, Mass.: Museum of Contemporary Art ; MIT Press.
- Gombrich, E. H. *Aby warburg : Una biografía intelectual*
- Gómez Isla, J. (1997). "El narciso fotográfico": Eugène atget y los orígenes del lenguaje fotográfico en la "nueva visión" de las vanguardias (1890-1927)
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*. [Donostia, San sebastian]: Nerea.
- Goodwin, J. (1993). *Autobiography : The self made text*. New York; Toronto; New York: Twayne Publishers;

- Maxwell Macmillan Canada ; Maxwell Macmillan International.
- Govignon, B. (2004). *The abrams encyclopedia of photography*. New York: Harry N. Abrams, Publishers.
- Gratton, J., & Sheringham, M. (2005). *The art of the project : Projects and experiments in modern french culture*. New York: Berghahn Books.
- Green, D., (2003). *Where is the photograph?*. Maidstone; Brighton: Photoworks ; Photoforum.
- Grosenik, U. (2001). *Women artists : Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen.
- Guasch, A. M., (2009). *Autobiografías visuales : Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Gubern, R., (2005). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Guerra de la Vega, R. (2003). *Madrid : Historia de la fotografía*. Madrid: Ramón Guerra de la Vega.
- Guerra, C. (2005). *Allan sekula habla con carles guerra*. Madrid : La Fábrica,.
- Guibert, H. (1993). *Phantom-bild über photographie*. Leipzig: Reclam.
- Guibert, H. (uuuu). *Guibert, herve : [photography bio file]*. Unpublished manuscript.
- Guibert, H. (1981). *L'image fantôme*. Paris: Editions de Minuit.
- Guibert, H. (1991). *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Guibert, H. (1993). *Herve guibert : Photographien*. Munich: Schirmer-Mosel.
- Guibert, H. (1996). *Ghost image*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Guibert, H., & Heron, L., (1993). *My parents*. London; New York, N.Y.: Serpent's Tail.
- Guitton, J., (2005). *La existencia temporal*. Madrid : Ediciones Encuentro,.
- Gumpert, L., & Centre national des arts plastiques (France). (1992). *Christian boltanski*. Paris: Flammarion.
- Gundlach, F. C., & Hamburger Kunsthalle. (1998). *Emotions & relations : Nan goldin, david armstrong, mark morrisroe, jack pierson, philip-lorca diCorcia*. Köln; New York: Taschen.
- Gutman, J. M., & International Center of Photography. (1982). *Through indian eyes : [19th and early 20th century photography from india]*. New York: Oxford University Press : International Center of Photography.
- Hacking, I. (1995). *Rewriting the soul : Multiple personality and the sciences of memory*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Hall, E. T., & Blanco, F. (1999). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Hall, S., (1997). *Questions of cultural identity*. London [u.a.]: Sage Publ.
- Hampel, R., (2001). *I write therefore I am? : Fictional autobiography and the idea of selfhood in the postmodern age*. Bern; New York: Peter Lang.
- Hamsun, K., & Hamsun, K., (1979). *Hambre*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés.
- Hapkemeyer, A., Weiermair, P., Museion (Bolzano, T. A., Italy), & Frankfurter Kunstverein. (1996). *Photo text text photo : The synthesis of photography and text in contemporary art*. Kilchberg, Zürich: Edition Stemmler.
- Harding, C., Lewis, B., Yorkshire Art Circus., & National Museum of Photography, Film, and Television (Great Britain). (1992). *Kept in a shoebox : The popular experience of photography*. Castleford: Yorkshire Art Circus [with] National Museum of Photography, Film and Television.
- Hayashi, Y. (1992). *At a seaside town : Photographs*. Tokyo: View.
- Heddon, D., (2008). *Autobiography and performance*. Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan.
- Heiferman, M., Batchen, G., West, N. M., & Newark Museum. (2008). *Now is then : Snapshots from the maresca collection*. New York: Princeton Architectural Press.
- Henke, S. A. (2000). *Shattered subjects : Trauma and testimony in women's life-writing*. New York: St. Martin's Press.
- Hewitt, L. D. (1990). *Autobiographical tightropes : Simone de beauvoir, nathalie sarraute, marguerite duras, monique wittig, and maryse condé*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Heyne, R., Molderings, H., & Moholy-Nagy, H. (2009). *Moholy-nagy : The photographs*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Highmore, B., (2002). *The everyday life reader* (1st. ed. ed.). London ; New York : Routledge,.
- Hiller, S. (2000). *Witness*. London: Artangel.
- Hiller, S., Hayward Gallery., & National Touring Exhibitions. (2000). *Dream machines*. London: Hayward Gallery.

- Hiller, S., Lingwood, J., & Baltic Centre for Contemporary Art. (2004). *Susan hillier: Recall : Selected works 1969-2004*. Gateshead: Baltic.
- Hillman, J. (1999). *Re-imaginar la psicología*. España: Ediciones Siruela.
- Hirsch, J. (1981). *Family photographs : Content, meaning, and effect*. New York: Oxford University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames : Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (1999). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.
- Hirsch, M., & Smith, V. (2002). *Gender and cultural memory*. Chicago:
- Hochbruck, W. (1994). Metafictional biography: Michael ondaatje's "coming through slaughter" and "the collected works of billy the kid". Retrieved
- Hoesterey, I., & Weisstein, U. (1993). *Intertextuality : German literature and visual art from the renaissance to the twentieth century*. Columbia, SC: Camden House.
- Hoffmann, J., & Jonas, J.. (2005). *Perform*. London: Thames & Hudson.
- Holland, P. (2006). *Picturing childhood : The myth of the child in popular imagery*. London: Tauris.
- Holzwarth, H. W., & Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main, Germany). (2000). *Jock sturges : New york 1996-2000*. Zürich; New York: Scalo.
- Hornstein, S., & Jacobowitz, F.. (2003). *Image and remembrance : Representation and the holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Horstkotte, S., & Peeren, E. (2007). *The shock of the other : Situating alterities*. Amsterdam: Rodopi.
- Hosking, E. J., & Lane, F. W. (1970). *An eye for a bird: The autobiography of a bird photographer*. London: Hutchinson.
- Howarth, S., & Alexander, M. D. (2005). *Singular images : Essays on remarkable photographs*. New York: Aperture.
- Huggan, G.. (2001). The postcolonial exotic marketing the margins. Retrieved
- Hughes, A., & Noble, A. (2003). *Phototextualities : Intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Humphreys, K. G.. (1988). *Counterfeiting authenticity : Fictional portraits in the age of photography*.
- Hutcheon, L.. (2002). *The politics of postmodernism*. London; New York: Routledge.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. : Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- La imagen fotográfica en la cultura digital* (1997).. Barcelona: Paidós.
- Infantino, S. C.. (1986). *Proust and photography studies in single-lens reflexivity*.
- Institute of Contemporary Arts (London, England). (2008). *Dispersion : Anne collier, maria eichhorn, mark lecky, hiliary lloyd, henrik olesen, seth price, hito steyerl*. London; Manchester: Institute of Contemporary Arts : Distributor, Cornerhouse Publications.
- Instituto de semiótica literaria y teatral. (1993). *Escritura autobiográfica : Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral, madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*. Madrid: Visor Libros.
- Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. *Semiotica(s) : Homenaje a greimas : Actas del III seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral, madrid, UNED, 26-28 de abri...*
- Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. *Biografías literarias (1975-1997) : Actas del VII seminario internacional del instituto de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la...*
- Israel, A., & Exhibition "The Vera, Silvia and Arturo Schwarz collection of contemporary art". (2000). *The Vera, silvia and arturo schwarz collection of contemporary art : [tel aviv museum of art, december 28, 2000 - march 24, 2001]*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art.
- Janus, E., & Lambert, M. (1998). *Veronica's revenge : Contemporary perspectives on photography*. Switzerland; Zurich; New York; New York City: LAC ; Scalo ; Distributed in North America by D.A.P.
- Jay, P. (1993). *El ser y el texto : La autobiografía, del romanticismo a la modernidad : Representaciones textuales del yo, de wordsworth a barthes*. Madrid : Megazul.
- Jay, P.. (1984). *Being in the text : Self representation from wordsworth to roland barthes*. Ithaca: Cornell university press.
- Jay, P.. (1984). *Being in the text : Self-representation from wordsworth to roland barthes*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Jay, P.. (1993). *El ser y el texto : La autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad : Representaciones textuales del yo, de wordsworth a barthes*. Madrid: Megazul-Endymion.

- Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, A. (2003). *The feminism and visual culture reader*. London; New York: Routledge.
- Jones, A. (2006). *Self/image : Technology, representation, and the contemporary subject*. London; New York: Routledge.
- Jones, E., (1967). *La pesadilla*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Josselson, R., & Lieblich, A., (1999). *Making meaning of narratives*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Julia Stoschek Foundation. (2009). *Julia stoschek collection. number two, fragile*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz.
- Kadar, M., (1992). *Essays on life writing : From genre to critical practice*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Kadar, M., (2005). *Tracing the autobiographical*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.
- Kafka, F., & Brod, M., (1953). *Diarios, 1910-1923*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Kaplan, C., (1996). *Questions of travel : Postmodern discourses of displacement*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Kaplan, L., (2005). *American exposures : Photography and community in the twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Keim, J. A., & Pons Prades, E. (1971). *Historia de la fotografía*. Vilassar de Mar [Barcelona: Oikos-Tau.
- Kelly, M., (1983). *Post-partum document*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Kelly, M., Iversen, M., Crimp, D., & Bhabha, H. K., (1997). *Mary kelly*. London: Phaidon Press.
- Kippenberger, M., & Buchhandlung Walther König. (1988). *Kippenberger psychobuildings*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Klein, I., (2008). *La ficción de la memoria : La narración de historias de vida*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Klossowski, P., Maturo, G., & Klossowski, P. (1970). *Sade mi prójimo precedido por el filósofo malvado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kofman, S. (1975). *Cámara oscura de la ideología*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Kohan, S. A. (2002). *Escribir sobre uno mismo : Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico*. Barcelona: Alba.
- Kotre, J. N. (1995). *White gloves : How we create ourselves through memory*. New York: Free Press.
- Krauss, R. H. (1998). *Walter benjamin und der neue blick auf die photographie*. Ostfildern: Cantz.
- Krauss, R. H. (2000). *Photographie und literatur : Zur photographischen wahrnehmung in der deutschsprachigen literatur des neunzehnten jahrhunderts*. Ostfildern: Cantz.
- Krauss, R. E. (2010). *Perpetual inventory*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Krauss, R. E., Livingston, J., Ades, D., & Corcoran Gallery of Art. (1985). *L'amour fou : Photography & surrealism*. Washington, D.C.; New York: Corcoran Gallery of Art ; Abbeville Press.
- Krauss, R. E., & Zelich, C., (2002). *Lo fotográfico : Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kontaktabzüge 2, der aufbruch der zeitgenössischen fotografie*. Krief, J., Dubosc, D., Moon, S., Roumette, S. and Dhelsing, M. (Directors). (2008).[Video/DVD] Berlin: Absolut-Medien [u.a.].
- Thomas ruff*. Krief, J. and Ruff, T. (Directors). (1997).[Video/DVD] [S.l.]: La Sept Arte [u.a.].
- Krims, L. (1975). *Fictcryptokrimsographs : A book-work*. Buffalo: Humpty.
- Kristeva, J., (1974). *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kubelka-Bondy, F. (1984). *Drei jahresportraits : 1972/73, 1977/78, 1982/83; etc*. Linz: Edition Neue Texte.
- Kuhn, A. (2002). *Family secrets : Acts of memory and imagination*. London; New York: Verso.
- Kuhn, A., & McAllister, K. E., (2006). *Locating memory : Photographic acts*. New York: Berghahn Books.
- Labastie, F. (2003). *El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico*
- Lacan, J., (1981). *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. New York: W.W. Norton.
- Lacan, J., (1984). *Escritos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J., (2002). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

- Lacan, J. (1972). *Escritos I*. Méjico: Siglo XXI.
- Laddaga, R.,. (2006). *Estética de la emergencia : La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Laddaga, R.,. (2010). *Estética de laboratorio : Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: A. Hidalgo.
- Lago, E. (2006). *Llámame brooklyn*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Lago, E. (2008). *Ladrón de mapas*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Lambrechts, E., & Salu, L.,. (1992). *Photography and literature : An international bibliography of monographs*. London, England; New York, NY, USA: Mansell.
- Landow, G. P. (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- Larraz, E. (2011). Autobiografía y ego-historia en el cine de agnès varda.
- LATINA, L. Y. T. E. N. A. (2007). TECNOESCRITURA: LITERATURA Y TECNOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA POR J. andrew brown washington university in st. louis. *Revista Iberoamericana*, 73(221), 735-741.
- Ledesma Pedraz, M.,. (1999). *Escritura autobiográfica : II seminario [del] aula de literatura comparada*. Jaén : Universidad,.
- Ledesma Pedraz, M., & Universidad de Jaén. (1999). Aula de literatura comparada : II seminario, escritura autobiográfica.
- Ledo Andión, M.,. (2005). *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Legido García, M. V. (2007). *Muerte de la fotografía referencial de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva : Memoria para optar al grado de doctor*. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid).
- Lejeune, P. *Moi aussi*
- Lejeune, P.,. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid : Megazul-Endymion,.
- Lejeune, P.,. (1975). *Lire leiris : Autobiographie et langage*. Paris: Klincksieck.
- Lejeune, P.,. (1980). *Je est un autre : L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P.,. (1986). *Moi aussi*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P.,. (1991). *La mémoire et l'oblique : Georges perec autobiographe*. Paris: P.O.L.
- Lejeune, P.,. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lejeune, P., Kristeva, J., & Barthes, R. (1984). *Roland barthes*. Paris: Université Paris VII - U.E.R. Science des textes et documents.
- Lejeune, P., Loureiro, A. G., Eakin, P. J., & Torrent, A. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lemagny, J., & Rouillé, A.,. (1987). *A history of photography : Social and cultural perspectives*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Lévinas, E. (1998). *Totality and infinity : An essay on exteriority*. Pittsburgh, [Pa.]: Duquesne University Press.
- Light, A., & Smith, J. M. (2005). *The aesthetics of everyday life*. New York: Columbia University Press.
- Lil, K. v., Darboven, H., Ausstellung Hanne Darboven, Menschen und Landschaften (1999, Schaffhausen, Hochrhein), & Hallen für Neue Kunst (Schaffhausen, Hochrhein). (1999). Hanne darboven - menschen und landschaften : In den hallen für neue kunst, schaffhausen ; [katalog zur ausstellung hanne darboven, menschen und landschaften, 2.5. - 31.10.1999.
- Lingwood, J., National Portrait Gallery (Great Britain), & Plymouth Arts Centre. (1986). *Staging the self : Self-portrait photography 1840s-1980s*. London : National Portrait Gallery; Plymouth: Plymouth Arts Centre.
- Lingwood, J., National Portrait Gallery (Great Britain), & Plymouth Arts Centre. (1986). *Staging the self : Self-portrait photography 1840s-1980s : A national portrait gallery and plymouth arts centre exhibition*. [Plymouth]: [Plymouth Arts Centre].
- Lipovetsky, G.,. (1998). *La era del vacío : Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lister, M.,. (1995). *The photographic image in digital culture*. London; New York: Routledge.
- Literafoto grafiatura : [exposición]. (1993).. [Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación.
- Loeper, W., Freybourg, A. M., Goldrausch-Frauennetzwerk <Berlin>, Kunstraum Kreuzberg, B., & Ausstellung Goldrausch <12, 2., Berlin>. (2001). Wiebke loeper, lad [anlässlich der ausstellung goldrausch 12, kunstraum kreuzberg, bethanien, berlin 2001].

- Long, J. J., Noble, A., & Welch, E., (2009). *Photography : Theoretical snapshots*. London; New York: Routledge.
- López, J. R. C. (2010). Autobiografía en el cómic.
- López, J. R. C. (2010). Autobiografía en el cómic.
- López-Barajas Zayas, E. *Las historias de vida y la investigación biográfica. fundamentos y metodología*
- Louis, E., & Kunsthalle (Wien). (1993). *Die sprache der kunst : Die beziehung von bild und text in der kunst des 20. jahrhunderts*. [Stuttgart: Ed. Cantz.
- Loureiro, A. G. (1991). *La Autobiografía y sus problemas teóricos : Estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Loureiro, A. G. (2000). *The ethics of autobiography : Replacing the subject in modern spain*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press.
- Lui, W. (1984). *Friends and strange dreams : Photographs*. Seattle, Wash. (906 Pine St., Seattle 98101): Distant Thunder Press.
- Lyotard, J. F. (1986). *La condición postmoderna : Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Mabie, H. W., (1904). *Nature and culture*,. New York: Dodd, Mead & Co.
- MacCannell, D. (1989). *The tourist : A new theory of the leisure class*. New York: Schocken Books.
- MacCullin, D. (1994). *Don MacCullin : Sleeping with ghosts : A life's work in photography*. London: Cape.
- Maillard, C., (2001). *Filosofía en los días críticos : Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-textos.
- Maillard, C., (2005). *Diarios indios*. Valencia: Pre-Textos.
- Maillard, C., & Maillard, C. (2004). *Matar a platón : Escribir*. Barcelona: Tusquets.
- Malanga, G. (1998). *Memory's snapshots = poèmes et photographies*. [Biarritz]: En Vues.
- Maldonado, T. (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa.
- Malinowski, B., & Desmonts, A. (1986). *Los argonautas del Pacífico occidental : Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la nueva guinea melanésica*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mann, S., Stack, T. W., Tolan, W., & Northlight Gallery. (1993). *Family matters: An exhibition of works*. Tempe, Ariz.: Northlight Gallery, Arizona State University.
- Mannoni, L., Nekes, W., Warner, M., & Hayward Gallery. (2004). *Eyes, lies and illusions : The art of deception*. London; Aldershot: Hayward Gallery ; In Association with Lund Humphries.
- Marcus, L. (1994). *Auto/biographical discourses : Theory, criticism, practice*. Manchester; New York; New York, NY, USA: Manchester University Press ; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press.
- Marina, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Marzona, D., & Grosenick, U., (2005). *Conceptual art*. Köln: Taschen.
- Massé Zendejas, P., & Cruces y Campa (Firm). (1998). *Simulacro y elegancia en tarjetas de vista : Fotografías de cruces y campá*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Matt, G., Miessgang, T., Mistry, J., & Kunsthalle Wien. (2006). *Black, brown, white : Fotografie aus Südafrika = photography from south africa*. Nürnberg; Wien: Verlag für moderne Kunst ; Kunsthalle Wien.
- McEvilley, T., & Denson, G. R., (1996). *Capacity : History, the world, and the self in contemporary art and criticism*. Amsterdam, Netherlands: G+B Arts International.
- McLuhan, M., (1964). *Understanding media; the extensions of man*,. New York: McGraw-Hill.
- McLuhan, M., (1996). *Comprender los medios de comunicación : Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M., & Ducher, P., (2009). *Comprender los medios de comunicacion : Las extensiones del ser humano*. Barcelona [etc]: Paidós.
- McQuillan, M. (2000). The narrative reader. Retrieved
- Melchior-Bonnet, S., Delumeau, J., Solana, M., & Ferrer, I., (1996). *Historia del espejo*. Barcelona: Herder.
- Melton, H. (uuuu). *Melton, hollis : [photography bio file]*. Unpublished manuscript.
- Melville, S. W., & Readings, B., (1995). *Vision and textuality*. Durham: Duke University Press.
- Mernissi, F., & Pérez, A. (2003). *Sueños en el umbral : Memorias de una niña del harén*. Barcelona: Aleph Editores.
- Metz, C., & Elías, J. (2001). *El significante imaginario : Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Michals, D., & Livingstone, M. (1997). *The essential duane michals*. Boston, MA.: Little, Brown.

- Michals, D., & Livingstone, M. (1997). *The essential duane michals*. Boston, MA.: Little, Brown.
- Miguel, J. M. d. (1996). *Auto-biografías*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas.
- Mirau, J. (2005). *La autobiografía : Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mitchell, W. J. T. (1981). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology : Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory : Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J., (1994). *The reconfigured eye : Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA. ; London: The MIT Press.
- Molero de la Iglesia, A. (1999). *Autobiografía y ficción en la novela española actual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Molero de la Iglesia, A. (1999). *Autobiografía y ficción en la novela española actual* J. Semprún, C. barral, L. goytisolo, enriqueta Antolín y A. Muñoz molina. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Momaday, N. S., (1976). *The names : A memoir*. New York: Harper & Row.
- Caro diario = querido diario. Moretti, N., Lanci, G., Piovanini, N., Carpentieri, R. and Neiwiller, A. (Directors). (2004).[Video/DVD] Barcelona: DeAPlaneta Home Entertainment distribuida por S.A.V.
- Morgado Aguirre, B. (2004). *Revisión del concepto fotográfico: Relación ontológica entre el individuo y la fotografía: Tesis doctoral*.
- Morgan, J., & Hall, C. T. (1991). *Redefining autobiography in twentieth-century women's fiction : An essay collection*. New York: Garland Pub.
- Morris, W., (1972). *Love affair--a venetian journal*. New York: Harper & Row.
- Morris, W., (1981). *God's country and my people*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Morris, W., (1982). *Will's boy : A memoir*. New York, N.Y.: Penguin.
- Morris, W., (1983). *Solo : An american dreamer in europe, 1933-34*. New York: Harper & Row.
- Morris, W., (1985). *A cloak of light : Writing my life*. New York: Harper & Row.
- Morris, W., (1989). *Time pieces : Photographs, writing, and memory*. New York, NY: Aperture : Distributed by Farrar, Straus, and Giroux.
- Morris, W. (1968). *The home place*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press.
- Murfin, R., & Ray, S. M. (1998). *The bedford glossary of critical and literary terms*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (1997). *Indiferencia y singularidad : La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Museum of Contemporary Art (Sydney,N.S.W.), & Kent, R. (2006). *Masquerade : Representation and the self in contemporary art*. Sydney: Museum of Contemporary Art.
- Museum of Fine Arts, B., & Gowin, E., (1974). *Private realities: Recent american photography*. Boston:
- Nebreda, D., & Universidad de Salamanca. (2002). *Autorretratos*. Salamanca; París: Ediciones Universidad de Salamanca ; Éditions Léo Scheer.
- Nelson, C., & Grossberg, L. (1988). *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Neshat, S., & Barbara Gladstone Gallery. (2005). *Shirin neshat : 2002-2005*. Milano: Charta.
- Neumaier, D., & Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. (2004). *Beyond memory : Soviet nonconformist photography and photo-related works of art*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers : Rutgers University Press.
- Newhall, B., (1980). *Photography, essays & images : Illustrated readings in the history of photography*. New York; Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society.
- Newhall, B., (1982). *The history of photography : From 1839 to the present*. New York; Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society Books.
- Newhall, B., (1993). *Focus : Memoirs of a life in photography*. Boston: Little, Brown.
- Newman, M. O., (1999). *Re-Writing Conceptual Art*. London: Reaktion Books.
- Newman, K., Clayton, J., & Hirsch, M. (2002). *Time and the literary*. New York: Routledge.
- Newman, M. O., (2006). *Richard Prince: Untitled (couple)*. London: After All MIT.
- Newman, M. O., (2007). *Jeff Wall : Works and Writings*. Barcelona: Polígrafa.

- Newman, M. O., (2010). *Seth Price*: Zurich: JRP-Ringier.
- Nichols, B.,. (1976). *Movies and methods : An anthology*. Berkeley: University of California Press.
- Norman, J. S. (1993). *Text and image in medieval preaching*. Basel: Wiese Verlag.
- Nöth, W. (1994). *Origins of semiosis : Sign evolution in nature and culture*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Obras completas [del conde de lauréatmont] : Los cantos de maldoror, poesías, cartas / conde de lauréatmont ; introd. tr. y notas por A. pellegrini. (uuuu). Retrieved
- Okely, J., & Callaway, H. (1992). *Anthropology and autobiography*. London; New York: Routledge.
- Olivares, R. (2008). *Peepshow = el espectáculo del sexo*. Madrid: Olivares y Asociados.
- Olney, J. (1981). *Metaphors of self: The meaning of autobiography : [jung, eliot, darwin, montaigne, newman, mill, foc]*. Princeton : Princeton University Press,.
- Olney, J. (1972). *Metaphors of self; the meaning of autobiography*. [Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Olney, J., Louisiana State University (Baton Rouge,La.), & International Symposium on Autobiography and Autobiography Studies. (1988). *Studies in autobiography*.
- Ondaatje, M.,. (1993). *Running in the family*. New York: Vintage International.
- Orban, C. E.,. (2008). *Body [in] parts : Bodies and identity in sade and guibert*. Bethlehem [PA]: Lehigh University Press.
- Orbe, J. B.,. (1994). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires : Corregidor,.
- Orbe, J. B. (1994). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Orozco, J. C. (1981). *Autobiografía* Ediciones Era SA De CV.
- Ortel, P. (2009). Identidad y virtualidad en la fotografía y la autobiografía de los años ochenta. *Las Palabras y Las Fotos: Literatura y Fotografía: Words and Photographs: Literature and Photography*, 146-177.
- Ortiz García, C., Sánchez Carretero, C., & Cea Gutiérrez, A. (2005). *Maneras de mirar : Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Orvell, M. (1989). *The real thing : Imitation and authenticity in american culture, 1880-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Oz, A. (2004). *Una historia de amor y oscuridad*. Madrid: Siruela.
- Pacheco, B. (2001). *Mujer y autobiografía en la España contemporánea*. San Cristóbal [Venezuela]: Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe : Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe.
- Paco valverde, el capricho de lo cotidiano fotografías : 22-07-04 [a] 31-08-04 : Casa de cultura ignacio aldecoa. (2004).. [Vitoria-Gasteiz: Casa de Cultura Ignacio Aldecoa.
- Painter, K., & Crow, T. E.,. (2006). *Late thoughts : Reflections on artists and composers at work*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Pardo, R. (2011). La fotografía y el cine autobiográfico: La imagen familiar como huella mnemónica e identitaria.
- Pardo, J. (1996). *Autorretrato sin retoques*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Parejo, N.,. (2009). *Yo fotográfico*. Málaga : Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc,.
- Parker, A., Sedgwick, E. K., & English Institute. (1995). Performativity and performance.
- Parker, F. R., & Santa Barbara Museum of Art. (1982). *Contemporary photography as phantasy : A visualization of a theory of life that provides a familiarity with mystery*. [Santa Barbara, Calif.]: Santa Barbara Museum of Art.
- Parry, E., Model, L., & Heiting, M. (2009). *Lisette model : Shooting off my mouth, spitting into the mirror : A narrative autobiography*. Göttingen, Germany: Steidl.
- Pauli, L., & National Gallery of Canada. (2006). *Acting the part : Photography as theatre*. London: Merrell.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar : Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- Peirce, C. S. (1955). *Philosophical writings of peirce*. New York: Dover Publications.
- Pellicer, R. (2010). *Photomaton*. Paris: La Martinière.
- Peñafiel, J., Anós, M., & Museu de l'Empordà. (2000). *Tragedia de las corporaciones: Ignorancia : [del 20 d'octubre al 10 de desembre de 2000, museu empordà, figures]*. [Empordà (Girona): Consorci del Museu de l'Empordà.

- Peran, M., Pla, M., Centro Cultural Koldo Mitxelena, & Centre d'Art la Panera. (2006). *Glas-kultur : ¿que pasó con la transparencia? = zer gentatu zen gardenta-sunak? = qué va passar amb la transparènci? : [exposición]*. Lleida; San Sebastián: Ajuntament de Lleida Gipuzkoako ForuAldundia.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios* (1ª ed ed.). Barcelona: Montesinos.
- Perec, G., (2005). *W o, el recuerdo de la infancia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Perec, G., & Barja, J., (2004). *El viaje de invierno*. Madrid: Abada Editores.
- Perec, G., & Perec, G., (1988). *La vida, instrucciones de uso : Novelas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Perec, G. (2007). *Especies de espacios*. [Barcelona]: Montesinos.
- Peretti, C. d., Vidarte, P., & Mora, A. (2004). *Jean-luc nancy : El cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político*. Barcelona: Anthropos.
- Pessoa, F., (1984). *Libro del desasosiego de bernardo soares*. [Barcelona]: Seix Barral.
- Pessoa, F., Zenith, R., & Cuadrado, P. E. (2002). *Libro del desasosiego*. España: Acantilado.
- Photoespaña. (2004). *PHE04: Historias*. Madrid : La Fábrica Editorial,.
- PhotoEspaña. (2009). *Años 70 : Fotografía y vida cotidiana*. [Madrid] : La Fábrica,.
- PHotoEspaña (Festival). (2009). *Años 70 : Fotografía y vida cotidiana*. Madrid: La Fábrica.
- PHotoEspaña (Festival). (2004). *PHE04 : Historias*. Madrid: La Fábrica.
- PHotoEspaña (Festival), & Fontcuberta, J.,. (2008). *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? = do androids dream of cameras?*
- PHotoEspaña, Bussac, C., Martín-Jiménez, J., & Villa, M.,. (2007). *1998-2007 : Diccionario de fotógrafos*. Madrid: La Fábrica.
- Picazo, G., & Ribalta, J. (2003). *Indiferencia y singularidad : La fotografía en el pensamiento artístico moderno*. Barcelona: G. Gili.
- Piper, A.,. (1975). *Parlando a me stessa : L'autobiografia progressiva di un oggetto d'arte = talking to myself : The ongoing autobiography of an art object*. Bari: A cura di M. Bonomo.
- Pizarnik, A., & Becciu, A. (2003). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, A., & Becciu, A. (2003). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Poinat, F. (2008). *L'œuvre siamoise : Hervé guibert et l'expérience photographique*. Paris: Harmattan.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía : Teoría y estilos* (1ª ed ed.). Barcelona : Crítica,.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía : Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Prado, J. d., Bravo Castillo, J., & Picazo, M. D.,. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. [Ciudad Real, Spain]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Prado, J. d., Bravo Castillo, J., & Picazo, M. D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. [Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Praz, M.,. (1964). *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Praz, M.,. (1981). *Mnemosyne : El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Price, B. W. (1994). *Picturing the self : Autobiography and photography*.
- Price, S., & Friedrich Petzel Gallery. (2008). *How to disappear in america*. New York: Leopard Press.
- Prosser, J. (2005). *Light in the dark room : Photography and loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Proust, M.,. (1952). *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: J. Janés.
- Rábade Romeo, S. (1978). *Historia de la filosofía : Curso de Orientación universitaria*. Madrid: G. del Toro.
- Rabb, J. M. (1995). *Literature & photography interactions, 1840-1990 : A critical anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Rabb, J. M. (1998). *The short story and photography, 1880's-1980's : A critical anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Ramírez, C. (2010). Cynthia rimsky y george perec: El olvido como lugar de enunciación. *Revista Laboratorio*, (2), 8.
- Raquejo, T. *La máquina de crear sensaciones : Damian hirst y la última generación de artistas británicos*
- Rassam, J. *Michel foucault : Las palabras y las cosas*

- Ravenal, J. B., Strauss, D. L., Tucker, A., Mann, S., & Virginia Museum of Fine Arts. (2010). *Sally mann : The flesh and the spirit*. Richmond, VA; New York: Virginia Museum of Fine Arts ; Aperture Foundation.
- Ray, R. B. (1996). *Afterword: Snapshots, the beginnings of photography*
- Reboul, A. M. (1993). *El discurso estético en diderot, baudelaire y zola*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía,.
- Rego, J. C. (1997). Philip-lorca cicorcia:" en la fotografia hay mucho trabajo autobiográfico". *Arte y Parte: Revista De Arte-España, Portugal y América*, (12), 44-50.
- Revault d'Allonnes, F., Martínez Solimán, M., & Villarino Rodríguez, M. (2003). *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Rheinisches Landesmuseum Bonn., Darboven, H., & Honnef, K. (1979). *Hanne darboven : Bismarckzeit*. Köln; Bonn: Rheinland-Verlag ; In Kommission bei R. Habelt.
- Rhem, J. L., & Meatyard, R. E., (2002). *Ralph eugene meatyard : The family album of lucy belle crater and other figurative photographs*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Ribalta, J., (2004). *Efecto real : Debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ribeyro, J. R. (2007). *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Ritchin, F. (1990). *In our own image : The coming revolution in photography : How computer technology is changing our view of the world*. New York: Aperture.
- Roberts, J., (1998). *The art of interruption : Realism, photography, and the everyday*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Roberts, J., (2006). *Philosophizing the everyday : Revolutionary praxis and the fate of cultural theory*. London; Ann Arbor, MI: Pluto Press.
- Robertson, G., (1994). *Travellers' tales : Narratives of home and displacement*. London; New York: Routledge.
- Roche, R. (2009). *Photofictions : Perec, modiano, duras, goldschmidt, barthes*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion,.
- Rojek, C., & Urry, J. (1997). *Touring cultures : Transformations of travel and theory*. London; New York: Routledge.
- Rosenberg, S., & Canal de Isabel II (Firm : Madrid,Spain). (1997). *En torno a cervantes : Sala de exposiciones del canal de isabel II, madrid, noviembre 1997 - enero 1998*. [Madrid]: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura.
- Ross, D. A., & Castello di Rivoli (Museum : Rivoli,Italy). (2000). *Quotidiana : Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo*. Milan: Charta.
- Rosset, C., & Vermal, L. (2007). *Lejos de mí estudio sobre la identidad*. Barcelona: Marbot.
- Roth, M. S., & Salas, C. G. (2001). *Disturbing remains : Memory, history, and crisis in the twentieth century*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Rousseau, J., Hernandez, F. J., & Ortega Bayon, C., (1986). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Cátedra.
- Ruff, T., Christov-Bakargiev, C., & Castello di Rivoli (Museum : Rivoli,Italy). (2009). *Thomas ruff*. Milano: Skira.
- Ruff, T., Winzen, M., Boym, P. B., & Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. (2003). *Thomas ruff : 1979 to the present*. New York: Distributed Art Publishers.
- Rugg, L. H. (1997). *Picturing ourselves : Photography & autobiography*. Chicago [u.a.: Univ. of Chicago Press.
- Rugg, L. H. (1997). Picturing ourselves photography & autobiography. Retrieved
- Rugoff, R., Tillman, L., Independent Curators International, Cranbrook Academy of Art. Museum., Knoxville Museum of Art. & Western Gallery (Western Washington University). (2006). Shoot the family. Retrieved
- Russo, M. J. (1994). *The female grotesque : Risk, excess, and modernity*. New York: Routledge.
- Sabau, L., Cramer, I., Kirchberg, P., DG Bank., & Hara Bijutsukan (Tokyo, J. (1998). *The promise of photography : The DG bank collection*. Munich; New York: Prestel.
- Salas, C. G., & Getty Research Institute. (2007). *The life & the work : Art and biography*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Salmerón, J., & Zamorano, A. (2006). *Cartografías del yo : Escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*. [Madrid]: Editorial Complutense, Instituto de Investigaciones Feministas.
- Salomon, C., (1981). *Charlotte, life or theater? : An autobiographical play*. London: Allen Lane in association with Gary Schwartz.

- Saltzman, L., & Rosenberg, E. M. (2006). *Trauma and visibility in modernity*. Hanover: Dartmouth College Press : University Press of New England.
- Sánchez-Ostiz, M. (2001). *La casa del rojo : Diarios, 1995-1998*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sanz, F. *La fotobiografía : Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*
- Sartre, J., & Dragonetti, C. (1984). *La imaginación*. Madrid: Sarpe.
- Schechner, R. (2007). *Performance theory :... with a new preface by the author*. New York [u.a.]: Routledge.
- Schefer, R. Vi-deo memoria autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos.
- Schneider, N. (2003). *Naturaleza muerta : Apariencia real y sentido alegórico de las cosas : La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Colonia [etc.] : Taschen,.
- Schuster, M.,. (1996). *Fotopsychologie : Lächeln für die ewigkeit*. Berlin; New York: Springer.
- Schwartz, M. E., & Tierney-Tello, M. B.,. (2006). *Photography and writing in latin america : Double exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Scianna, F., & Anson Anadón, A. (2009). *Las palabras y las fotos: Literatura y fotografía: Words and photographs: Literature and photography* Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- Scott, C.,. (1999). *The spoken image : Photography and language*. London: Reaktion.
- Scruton, R. (1987). *La experiencia estética : Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Sear, Helen (2009). *Tale*, libro de artista. Cardiff: G39. Texto de David Chandler.
- Sebald, W. G.,. (2006). *Los emigrados*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sebald, W. G.,. (2001). *Austerlitz*. New York: Random House.
- Segade, M., & Centro Galego de Arte Contemporánea. (2009). *Familiar feelings on the boston group*. Spain: Xunta De Galicia.
- Sei Shōnagon,. (2001). *El libro de la almohada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Sekula, A., Breitwieser, S., & Generali Foundation (Vienna, A. (2003). *Allan sekula : Performance under working conditions*. Wien; [S.l.]: Generali Foundation ; Distributed in North America by D.A.P.
- Sekula, A., & Ohio State University. Gallery of Fine Art. (1984). *Photography against the grain : Essays and photo works, 1973-1983*. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Semin, D., Boltanski, C., Garb, T., & Kuspit, D. B. (1997). *Christian boltanski*. London: Phaidon.
- Seminario la Fotografía en el Arte del siglo XX, San Martín, F. J., & Fernández, H. (2001). *La fotografía en el arte del siglo XX*. [Álava: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava.
- Shawcross, N. M. (1997). Roland barthes on photography the critical tradition in perspective. Retrieved
- Sheringham, M. (2000). Attending to the everyday: Blanchot, lefevre, cerateau, perec. *FRENCH STUDIES*, 54, 187-199.
- Sheringham, M. (2006). *Everyday life : Theories and practices from surrealism to the present*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Sheringham, M. (2009). *Everyday life : Theories and practices from surrealism to the present*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Sherman, C., Cruz, A., Smith, E. A. T., Jones, A., Museum of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.), & Museum of Contemporary Art (Chicago, Ill.). (1997). *Cindy sherman : Retrospective*. New York: Thames & Hudson.
- Shields, C. (1994). *The stone diaries*. New York: Viking.
- Shore, S.,. (2010). *The nature of photographs : A primer*. London; New York: Phaidon.
- Shore, S. (2009). *Lección de fotografía : La naturaleza de las fotografías*. London; New York: Phaidon Press.
- Sichel, B., & Villaplana, V.,. (2005). *Cárcel de amor : Relatos culturales sobre la violencia de género : [proyecto multidisciplinar]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Silva Téllez, A. (1998). *Album de familia : La imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Silva, J. E. R. Fontcuberta, joan (2010) la cámara de pandora. la fotografí@ después de la fotografía, barcelona: Editorial gustavo gili, 191 p. ISBN: 978-84-252-2288-7.
- Simon, C. (1992). *Photographies : 1937-1970*. Paris: Maeght.
- Simon, C.,. (1945). *Le tricheur*. Paris: Sagittaire.
- Simon, C. (1991). *Die akazie : Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simon, C. (1999). *Geschichte : Roman*. Köln: DuMont.
- Simon, C., & Moldenhauer, E.,. (1998). *Jardin des plantes : Roman*. Köln: DuMont.

- Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. (2002). *El diario como forma narrativa*. [El Puerto de Santa María (Cádiz): Fundación Luis Goytisolo.
- Simpson, B., & Tillman, L. (2007). *Philip-lorca diCorcia*. Göttingen; London: Steidl ; Thames & Hudson [distributor].
- Smith, J. W., Allara, P., Warhol, A., Andy Warhol Museum., & Rhode Island School of Design. Museum of Art. (2002). *Possession obsession : Andy warhol and collecting*. Pittsburgh, Pa.; New York, N.Y.: Andy Warhol Museum ; Distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Smith, S. (1974). *Where I'm bound; patterns of slavery and freedom in black american autobiography*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Smith, S. (1987). *A poetics of women's autobiography : Marginality and the fictions of self-representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, S. (1993). *Subjectivity, identity, and the body : Women's autobiographical practices in the twentieth century*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, S., & Watson, J.,. (1998). *Women, autobiography, theory : A reader*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Smith, S., & Watson, J.,. (2001). *Reading autobiography : A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, S., & Watson, J.,. (2002). *Interfaces : Women, autobiography, image, performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Smith, S., & Watson, J.,. (2005). *Interfaces : Women, autobiography, image, performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Smith, W. E., Viganò, E., & Salvesen, B. (2010). *W. eugene smith : Más real que la realidad*. [Madrid]: La Fábrica.
- Solecki, S. (1985). *Spider blues : Essays on michael ondaatje*. Montréal, Canada: Véhicule Press.
- Sontag, S.,. (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S.,. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México, D.F.: Alfaguara.
- Sontag, S., Gardini, C., & Major, A. (2008). *Sobre la fotografía*. [S.l.]: Debolsillo.
- Sougez, M. L. (2004). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Soussloff, C. M. (1997). *The absolute artist : The historiography of a concept*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Spence, J. (1988). *Putting myself in the picture : A political, personal, and photographic autobiography*. Seattle, Wash.: Real Comet Press.
- Spence, J., & Holland, P.,. (1991). *Family snaps : The meaning of domestic photography*. London: Virago.
- Spiegel, A. (1976). *Fiction and the camera eye : Visual consciousness in film and the modern novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Squiers, C.,. (1999). *Over exposed : Essays on contemporary photography*. New York: New Press.
- Stallings, T., Gonzales-Day, K., Jones, A., Roediger, D. R., Laguna Art Museum (Laguna Beach, Calif.), & Fellows of Contemporary Art (Los Angeles, Calif.). (2003). *Whiteness, a wayward construction*. Laguna Beach, Calif.; Los Angeles: Laguna Art Museum ; Fellows of Contemporary Art.
- Stanley, L.,. (1995). *The auto/biographical I : The theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester: Manchester University Press.
- Stanton, D. C. (1987). *The female autograph : Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Starobinski, J. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*
- Starobinski, J. (1970). *La relación crítica : Psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus.
- Stein, G.,. (1980). *Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona: Tusquets.
- Stein, G., & Van Vechten, C.,. (1990). *Selected writings of gertrude stein*. New York: Vintage Books.
- Stein, G., & Bosch, A. (1992). *Autobiografía de alicia B. toklas*. Barcelona: Lumen.
- Steiner, B., & Yang, J.,. (2004). *Autobiography*. New York, N.Y.: Thames & Hudson.
- Stevenson, R. L.,. (1930). *The strange case of dr. jekyll & mr. hyde*. London: John Lane, the Bodley head.
- Stewart, S.,. (1984). *On longing : Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Stieglitz, A., (1997). *Camera work : The complete illustrations 1903-1917*. Köln; New York: Taschen.
- Stimpson, C. R., Hershey, B., Miami University (Oxford, O. A. M., & Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. (1988). *Reflections : Woman's self-image in contemporary photography : [photographs by ellen carey, judy datter, judith golden, anne noggle, starr ockenga, joyce tenneson*. Oxford, Ohio: Miami University Art Museum.
- Striff, E., (2003). *Performance studies*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Sturges, J. (1991). *The last day of summer : Photographs*. New York: Aperture.
- Sturges, J. (2004). *Notes*. New York; Farnborough, Hampshire, U.K.: Aperture ; Distributed outside North America by Thames & Hudson Distributors Ltd.
- Stuttgart. (1929). *Film und foto : Stuttgart, 1929 : Internationale austellung des deutschen werkbunds : Fotoausstellung vom 18.mai bis 7.juli*. Stuttgart: Deutschen Werkbunds.
- Suleiman, S. R., (1994). *Risking who one is : Encounters with contemporary art and literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sultan, L. (1992). *Pictures from home*. New York: Abrams.
- Sultan, L., & Mandel, M. (2003). *Evidence*. New York: DAP, Distributed Art Publishers.
- Sultan, L., & Steidl Verlag. (2004). *The valley*. Zürich; New York City: Scalo ; Distributed in North America by DAP.
- Sulter, M., & Rochdale Art Gallery (Rochdale, E. (1992). *The fortune teller : Karen knorr, lorna simpson, olivier richon*. Lancashire: Rochdale Art Gallery.
- Susperregui, J. M. *Fundamentos de la fotografía*
- Sussman, E., Goldin, N., Armstrong, D., Holzwarth, H. W., & Whitney Museum of American Art. (1996). *Nan goldin : I'll be your mirror*. New York; Zurich: Whitney Museum of American Art ; Scalo.
- Swindells, J. (1995). The uses of autobiography.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation : Essays on photographs and histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Tajiri, S. (1993). *Autobiographical notations : Autobiography, words and images, paintings, sculptures, printed matter, photography, paperworks, computergraphics*. Eindhoven: Kempen.
- Talbot, W. H. F., (1969). *The pencil of nature*. New York: Da Capo Press.
- Tanizaki, J., & Escobar, J. (2002). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX : De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: G. Gili.
- Taylor, C., (1996). *Fuentes del yo : La construccion de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Thomas, L., Phillips, D., Camerawork Gallery., & La Mamelles Arts Center. (1977). *Photography and language*. San Francisco; New York: Camerawork Press ; Distributed by Whirlwind Books.
- Tillmans, W., Ault, J., Birnbaum, D., Ferguson, R., Molon, D., Relyea, L.,... Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. (2006). *Wolfgang tillmans*. Los Angeles: Hammer Museum.
- Tillmans, W., & Shimizu, M. (2005). *Wolfgang tillmans truth study center*. Köln; London; Los Angeles; Madrid; Paris; Tokyo: Taschen.
- Tisseron, S. *El misterio de la cámara lúcida : Fotografía e inconsciente*
- Tōkyō-to Shashin Bijutsukan., & Tōkyō-to Bunka Shinkōkai. (1991). *Exploring the unknown self : Self-portraits of contemporary women, [exhibition] 27 june-20 august, 1991*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Culture Foundation and Tokyo Metropolitan Museum of Photography.
- Tomkins, C., & Time-Life Books. (1966). *The world of marcel duchamp, 1887-*. New York: Time inc.
- Tranche, R. R. (2006). *De la foto al fotograma : Fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Turner, P., & Badger, G. (1988). *Photo texts*. London: Traveling Light.
- Tusquets, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR Editorial.
- Tusquets, E. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.
- Tusquets, E., & Tusquets, E. (2009). *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona: Bruguera.
- Twombly, C., Hochdörfer, A., & Museum Moderner Kunst (Austria). (2009). *Cy twombly : States of mind : Painting, sculpture, photography, drawing*. München; Wien: Schirmer/Mosel Verlag ; Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig.
- Universidad Nacional de Educación a Distancia. Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Seminario Internacional, Romera Castillo, J.,

- & Gutiérrez Carbajo, F., (2000). Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999) : Actas del IX seminario internacional del instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas Tecnologías de la UNED : Madrid, UNED, 21-23 de junio de 1999.
- Université de Lausanne. Departamento de Español., & Seminario de Tercer Ciclo. (1991). La autobiografía en lengua española en el siglo veinte.
- Vallejo-Nágera, J. A., (1988). *Guía práctica de psicología : Cómo afrontar los problemas de nuestro tiempo*. Madrid: Temas de Hoy.
- Vartanian, I., Hatanaka, A., & Kambayashi, Y. (2006). *Setting sun : Writings by japanese photographers*. New York; London: Aperture ; Thames & Hudson [distribuidor].
- Vasari, G., & De Vere, G. d. C. (1976). *Lives of the most eminent painters, sculptors & architects*. New York: AMS Press.
- Vayzman, L., & Cahun, C. (2002). *The self-portraits of clau de cahun : Transgression, self-representation, and avant-garde photography 1917-1947*.
- Vila-Matas, E., (1973). *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*. [Barcelona: Tusquets.
- Vila-Matas, E., (1991). *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, E., (1992). *El viajero más lento*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, E., (1996). *La asesina ilustrada*. Madrid: Lengua de trapo.
- Vila-Matas, E., (2002). *El mal de montano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, E., (2005). *Doctor pasavento*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, E., (2007). *Exploradores del abismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Vila-Matas, E., (2008). *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, E., (2008). *El viento ligero en parma*. Madrid: Sexto Piso España.
- Vilaseca, D., (1995). *The apocryphal subject : Masochism, identification, and paranoia in salvador dall's autobiographical writings*. New York: P. Lang.
- Villaplana Ruiz, V., & Carrascosa, Y. (2001). *24 contratiempos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Viola, B., Sellars, P., Walsh, J., & Fundación "La Caixa". (2004). *Las pasiones*. [Barcelona: Fundación "la Caixa".
- Virilio, P., (2003). *Estética de la desaparición* (3ª ed ed.). Barcelona : Anagrama.,
- Virilio, P., & Giunta, A., (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Wallis, B., Olmo, C. d., & Rendueles, C., (2001). *Arte después de la modernidad : Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Warburg, A., Warnke, M., & Brink, C. (2003). *Der bilderatlas mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag.
- Warr, T., & Jones, A. (2000). *The artist's body*. London: Phaidon.
- Waters, J., & Hainley, B. (2003). *Art : A sex book*. New York: Thames & Hudson.
- Watt, S. (1996). *Photographs in biographies: Joyce, voyeurism, and the "real" nora barnacle*
- Weegee., (1975). *Weegee : An autobiography*. New York: Da Capo Press.
- Weiss, P., & Sastre, A., (1976). *Persecución y asesinato de jean-paul marat : Representados por el grupo teatral de la casa de salud de charenton bajo la dirección del Señor de sade, drama en dos actos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Wells, H. G. (1895). *Select conversations with an uncle...* London; New York: J. Lane; The Merriam Co.
- Wells, L., (2003). *The photography reader*. London; New York: Routledge.
- Weston, E., & Newhall, N. (1990). *The daybooks of edward weston : Mexico : California*. New York: Aperture.
- Wilson, M., (1979). *Autobiography*. Chicago, Ill.: Chicago Books].
- Woodson, J. (1996). *Autobiography of a family photo : A novel*. New York: Plume Book.
- Woolf, V., (2002). *Las olas*. [S.l.] : MDS Books-Mediasat.,
- Woolf, V., & López, D., (1994). *Las olas*. Madrid: Catedra.
- Woolf, V., Borges, J. L., & Meneses, C. (1991). *Un cuarto propio*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Woolf, V., & Oliver, M. A. (1985). *Orlando : Una biografía*. Barcelona: Edhasa.
- Wright, M. (1982). *Photographs and words*. Carmel, Calif: Friends of Photography.
- Yasumasa, M. (1998). *Morimura yasumasa : Self-portrait as art history*. [Tokyo]: Asahi Shimbun.

Yates, S., & Fernández Lera, A., (2002). *Poéticas del espacio : Antología crítica sobre la fotografía*. [Barcelona]: Editorial Gustavo Gili.

Yourcenar, M., (2005). *La voz de las cosas*. Madrid: Gadir.

Yourcenar, M. (1985). *Mishima, o, la visión del vacío*. Barcelona: Seix Barral.

Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela.

Zanchetti, G., Casero, C., & Eccher, N. (1999). *Text-image : Ricerche verbovisuali italiane e internazionali dalla collezione dell'archivio di nuova scrittura : Musée des beaux-arts, la chaux-de-fonds, 19 giugno-22 agosto 1999, museo d'arte moderna e contemporanea di trento e rovereto, 3 settembre-24 ottobre 1999, museion, museum für moderne Kunst/Museo d'arte moderna, Bozen/Bolzano, 12 dicembre 1999-27 febbraio 2000 = recherches verbovisuelles italiennes et internationales dans la collection de l'archivio di nuova scrittura = italienische und internationale bild-text-arbeiten aus der sammlung des archivio di nuova scrittura*. [Quinto de' Stampi]: [Grafiche Granata].

Zunzunegui Díez, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra : Universidad del País Vasco.

